UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

ART IN PUBLIC SPACE

ARTA ÎN SPAȚIUL PUBLIC

arta

revistă de arte vizuale

nr. 1 / 2011

Proiecte curatoriale • Expoziţii • Dosare de artist • Eseuri • Ancheta de artă

Coperta: Rudolf Bone, Die, aluminium, 2010. Courtesy Plan B Gallery, Berlin

arta dosar 2010

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiştilor Plastici din România (UAP) / Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP)

Director / Director: Petru Lucaci, preşedinte UAP
Redactor-şef / Editor-in-chief: Magda Cârneci

Producţie / Production: igloomedia

igloomedia

Graphic design: Corina Duma
Secretar general de redacţie/Editor: Andreea Amzoiu
DTP/Image processing: Cristian David
www.igloo.ro

Colaboratori / Collaborators
Coriolan Babeţi, Ami Barak, Cristina Bogdan, Mădălina Braşoveanu, Gabriel Brojboiu, Ioana Ciocan, Liviana Dan, Ruxandra Demetrescu, Simona Dumitriu, Corina Duma, Galeria de artă contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, Dorel Găină, Mica Gherghescu, Daria Ghiu, Laura Grünberg, Adrian Guţă, Valentina Iancu, Mirela Ivanciu, Andrei Jecza, Erwin Kessler, Andor Komives, Maria Manolescu – 2META, Diana Marincu, Ciprian Mihali, Anca Mihuleţ, Aurelia Mocanu, Igor Mocanu, Emil Moldovan, Simona Năstac, Cosmin Năsui, Lisandru Neamţu, Olivia Niţiş, Ramona Novicov, Adriana Oprea, Ileana Pintilie, Lucia Popa, Veda Popovici, Marilena Preda-Sânc, Magda Predescu, Cristiana Radu, Magda Radu, Gheorghe Rasovszky, Arnold Schlachter, Călin Stegerean, Matei Stîrcea-Crăciun, Oana Tănase, Alexandra Titu, Cristian-Robert Velescu, Simona Vilău, Raluca Voinea, Maria Zintz.

Credite fotografice / Photo Credits
Andrea Rosen Gallery, New York; Matei Bejenaru; John Bodkin/ DawkinsColour; Răzvan Brăileanu; Ioana Ciocan; Marieta Chirulescu; Alexandru Ciubotaru; Club Electro Putere; Eduard Constantin; Tony Cragg; Radu Damian; Alin Dobrin; Simona Dumitriu; Scott Eastman, Fabrica de pensule, Matt Gainer, Galeria de artă contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, Galeria Plan B; Daria Ghiu; Goethe-Institut; Ion Grigorescu; Jecza Gallery; Jiri Svestka Gallery, Praga; Johen Gallery, Berlin; Serge Hasenböhler; Hirst Holdings Limited & Damien Hirst; Abaab Iosif; Peter Jacobi; Iosif Kiraly; Kommersant.ru; Kunstahalle Basel; Sarah Lucas şi Sadie Coles HQ, Londra; Petru Lucaci; Victor Man; Ioana Marinescu, Bogdan Mateiaş; Fundaţia culturală META; Mihai Mihalcea; Wanda Mihuleac; Cosmin Moldovan; MNAC; Ciprian Mureşan; Cosmin Năsui; Răzvan Neagoe; Olivia Niţiş; Alexandru Olănescu; Erika Olea; Andrei Pandele; Tudor Păsat; Dan Perjovschi; Veda Popovici; Gheorghe Rasovszky; Petru Russu; Bogdan Raţă; Roxana Sava; Axel Schneider; Micky Schubert; Timi Slicaru; Bogdan Stănimir; Vasilii Şapoşnikov; Aleksandr Şerbak; Tate, Londra; Aurel Tar; Alina Tudor; Octavian Tudose; VECTOR; Simona Vilău; Raluca Voinea.

Opiniile exprimate în articole aparţin în exclusivitate autorilor. The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.

Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiştilor Plastici din România

Adresa / Address: Uniunea Artiştilor Plastici din România, Str. Băiculeşti 29, Sector 1, Bucureşti
www.uap.ro; office@uappr.ro

Distribuţie / Distribution: FAB Group Associates

ISSN: 0004-3354

Revistă finanţată de Guvernul României prin Ministerul Culturii şi Patrimoniului Naţional / Magazine financed by the Government of Romania through the Ministry of Culture and National Patrimony.

De ce arta în spaţiul public?

text de **MAGDA CÂRNECI**

Pentru că momentul potrivit a venit de câţiva ani şi în România, ca peste tot în lume, şi el se cere înregistrat, prezentat, dezbătut şi conştientizat. O masă critică interesantă de fenomene artistice şi acţiuni urbane locale indică o nevoie din ce în ce mai acută, mai evidentă, de a declanşa o discuţie din multiple puncte de vedere, sau măcar de a etala o diversitate deconcertantă de fenomenologii şi simptome.

Cultura urbană din România a ajuns la prima ei vârstă adultă, postdecembristă şi postmodernă, şi-şi are deja practicienii ei pasionaţi, mai ales din generaţiile mai tinere, ca şi teoreticienii şi apărătorii ei devotaţi, profesionişti sau ONG-işti de toate vârstele şi culorile, atât în realitatea cotidiană cât şi în cea virtuală de pe internet.

Spaţiul public din România, cu toate avatarurile lui postcomuniste dificile, cu istoria contondentă a strădaniei de a se transforma într-un adevărat spaţiu politic, cu abuzurile politicianiste şi mercantile care vor să-l desfigureze sau să-l anuleze, începe să fie totuşi înţeles ca necesitate vitală şi ca loc al binelui public nu doar la nivelul sociologilor, antropologilor, politologilor, intelectualilor de tot felul, dar chiar şi de către populaţia urbană din ce în ce mai şcolită, de des invocata clasă de mijloc din ce în ce mai cosmopolită, şi mai ales de tinerii totalmente urbani care se simt din ce în ce mai solidari cu unicul mediul de viaţă în care s-au format şi pe care îl cunosc.

Interesul crescut pentru spaţiul urban ca spaţiu comun, ca spaţiu comunitar şi poate chiar ca spaţiu comuniant, gustul viu pentru formele din ce în ce mai diverse de cultură urbană non-instituţională şi non-conformistă, pasiunea mai recentă pentru monumente şi conştientizarea trecutului, a patrimoniului istoric ca bun al tuturor şi ca valoare identitară, constituie argumente ale unei schimbări majore de perspectivă personală şi colectivă, cu ecouri şi la nivelul decidenţilor administrativi şi politici.

Arta în spaţiul public este conceptul-interfaţă între artele vizuale, comunitate socială, urbanism şi relaţia cu politicul, cu puterea. De la arta publică în sens clasic, monumental sau decorativ, la arta perisabilă a diferitelor momente publice dramatice sau aniversare, de la arta de comandă oficială la intervenţia artistică independentă, anonimă şi temporară, care punctează o situaţie de moment şi personalizează, marchează locuri şi fragmente spaţiale sau temporale de oraş, se întinde o plajă largă de posibilităţi de intervenţie creativă, angajată sau ludică, pe care artiştii români (dar şi cetăţenii necunoscuţi) şi-au apropriat-o cu dezinvoltură, imaginaţie şi forţă.

Arta în spaţiul urban devine o prezenţă din ce în ce mai vizibilă, mai insistentă, uneori invazivă în oraşele noastre. Ea reprezintă un fenomen antropologic, estetic şi de societate extrem de simptomatic despre lumea în care trăim – o lume în care înţelesurile anterioare ale ideilor de democraţie participativă, de gest artistic angajat, de negociere cu politicul, de relaţie între public şi privat, de dialogare cu „celălalt" de lângă noi se modifică vertiginos.

Despre strategiile de infiltrare şi de deconstruire a junglei semantice urbane, despre modalităţile de provocare şi de contestare a monopolului vizibilului oficial, mediatic sau mercantil din lumea post-comunist-neo-liberală în care trăim; despre formele deliberate sau impulsive, sistematice sau spontane, pe care această artă în spaţiul urban le îmbracă; despre felul cum ea inventează o nouă politică (independentă) a privirii şi creează un nou spaţiu de joc şi acţiune între individual şi colectiv, între social şi politic; despre bogăţia şi diversitatea ei incredibilă, dar şi despre dilemele şi derivele ei, vrea să dea seamă acest număr din ARTA, care nu face decât să deschidă o dezbatere mai mult decât necesară.

sumar

1

DE CE ARTA ÎN SPAŢIUL PUBLIC? 3
Magda Cârneci

2

Proiecte curatoriale // Curatorial Projects

X20. O RADIOGRAFIE A ARTEI ROMÂNEŞTI DUPĂ 1989 6
Erwin Kessler
DUPĂ DOUĂZECI DE ANI 8
Adrian Guţă
„CURATING DOUBTS": DE LA PRACTICĂ LA DISCURS 10
Liviana Dan
PERFORMING HISTORY. BIENALA DE ARTĂ DE LA VENEŢIA 12
Daria Ghiu
CLUB ELECTRO PUTERE AT THE VENICE BIENNALE // ROMANIAN CULTURAL RESOLUTION-DOCUMENTARY 14
AICI ŞI ATUNCI 15
Magda Radu
NIGHT PUBLIC SCULPTURE 16
Maria Manolescu – 2META
THE „OTHER" BODY / „CELĂLALT" CORP 18
Laura Grünberg

3

Arta în spaţiul public // Art in Public Space

PUNCTUL ZERO AL SFEREI PUBLICE ÎN BUCUREŞTI 22
Raluca Voinea
MEMORIALUL HOLOCAUSTULUI 28
Magda Predescu
PETER JACOBI DESPRE MEMORIALUL HOLOCAUSTULUI DIN BUCUREŞTI 30
CRUCEA SECOLULUI. TROIŢĂ PENTRU SPECTATORUL GRĂBIT 32
Coriolan Babeţi
UN MONUMENT FĂRĂ SOCLU ÎN INIMA CAPITALEI 34
Matei Stîrcea-Crăciun
MEREU TURIST / ÎNTOTDEAUNA MUSAFIR . . . 36
Veda Popovici
PROIECT: MONUMENTS 38
Cristiana Radu
PROIECT 1990 40
Ioana Ciocan
PROIECT: ARTĂ MURALĂ 44
Lisandru Neamţu
ARHEOLOGIE INDUSTRIALĂ. SITE SPECIFIC ART PLACE 46
Marilena Preda-Sânc
O PISICĂ PĂTRATĂ MARE CÂT CASA POPORULUI 48
Daria Ghiu
SCULPTURA AZI. 4 DISCURSURI 50
Cristian-Robert Velescu; Emil Moldovan; Andrei Jecza
MEMORIE ŞI MONUMENT ÎN SPAŢIUL PUBLIC DIN PERSPECTIVA ARTIŞTILOR 56
Simona Dumitriu
CIORAN CITIT ÎN STRADĂ 60
Dan Perjovschi
CONSTANŢA CAZ 62
Gabriel Brojboiu
POVESTIRI URBANE 64
Andor Komives
ARTA URBANĂ PRECUM O LUME DE ALĂTURI 65
Dorel Găină

4

Eseuri // Essays

ARTA: SPAŢIUL PUBLICULUI 67
Ciprian Mihali
MONUMENTUL. ÎNTRE AUTORITAR, VETUST ŞI EFEMER 68
Alexandra Titu
ARTA E SPAŢIUL PUBLIC 70
Bogdan Ghiu
DESPRE FRONTIERA BINE DELIMITATĂ DINTRE OAMENI ŞI ARHIVAREA EI 72
Igor Mocanu
NOTE DESPRE CARACTERUL ELUZIV AL MEMORIEI COLECTIVE 76
Mirela Ivanciu

5

Expoziţii // Exhibitions

ENERGIA PATRU 78
Gheorghe Rasovszky
WELCOME TO THE UNCANNY VALLEY 80
Adriana Oprea
PROIECTE 2008-2010. MATEI BEJENARU 82
THE OUTER BODY. ADRIANA JEBELEANU . . . 83
IN A MIRROR INVISIBLE
BADDY'S PARADISE. JANA KUZNETSOV 84

CHOCOLATE MOUNTAIN DAYDREAMS. SCOTT EASTMAN ȘI MATT GAINER 86
PAINTING FOR THINKING. ROMUL NUȚIU 87
ALEXANDRU PĂSAT. FORMA CA SEMN AL DIALOGULUI ÎNTRE SPAȚIU ȘI TIMP 88
Adrian Guță
PREPARED DC-MOTORS, CARDBOARD 90
MATEI BEJENARU: ÎMPREUNĂ / TOGHETHER 91
HUDSON VALLEY CENTER FOR CONTEMPORARY ART: UN PORTAL AMERICAN PRESTIGIOS PENTRU ARTA TINERILOR EMERGENȚI DIN ROMÂNIA 92
Coriolan Babeți
ADRIAN GHENIE 95
LAND ART TRANSFORMATIONS 95
Corina Duma
JECZA GALLERY 96
Andrei Jecza
COMMUNISM NEVER HAPPENED 98
Ami Barak
LEGĂTURILE– ZANGA 99
Cristina Bogdan
STATEMENT: I ADVOCATE FEMINISM 100
Olivia Nițiș
PLAN B LA ART ROTTERDAM 2011 101
Daria Ghiu
UNDER THE RADAR. EXPOZIȚIE DE PICTURĂ ȘERBAN SAVU 102
Cosmin Năsui
EXPERIMENT ȘI COMUNITATE 104
Mădălina Brașoveanu
„SPECIFIC OBJECT WITHOUT SPECIFIC FORM”. RETROSPECTIVA FELIX GONZALES-TORRES LA MMK 106
Veda Popovici
BRITANIC SAU MODERN 108
Simona Nastac
MARIETA CHIRULESCU LA KUNSTHALLE BASEL 110
ANTIK ȘI PATATICS ÎN *CAVERNE* 111
Erwin Kessler

6

Interviuri // Interviews

BORIS GROYS 112
Igor Mocanu
AGNES LEVITTE 114
Mica Gherghescu

7

Dosare de artist // Portfolios

LEA RASOVSZKY 116
Diana Marincu
BOGDAN RAȚĂ 117
Simona Vilău
GABRIEL KELEMEN 118
Alexandra Titu
ANA MARIA MICU 119
Cosmin Năsui
ANCA BENERA 120
Veda Popovici
GEORGE ANGHELESCU – ȘTEFAN UNGUREANU 122
Valentina Iancu
ZOLTAN BÉLA 124
Cosmin Năsui
IOANA NEMEȘ. IN MEMORIAM 126
DARIE DUP 128
Aurelia Mocanu
IOSIF KIRALY 130
Ileana Pintilie
MIHAI BALKO 132
Adrian Guță
ȘTEFAN BERTALAN 134
Ileana Pintilie
CĂTĂLIN GUGUIANU 136
WANDA MIHULEAC 137

8

Ancheta de artă // Art Inquiry

CULORILE PIEȚEI DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA 138
Cosmin Năsui
DESPRE ARTA ÎN SPAȚIUL PUBLIC 140
Simona Vilău

9

Istorie recentă // Recent history

ANDREI CĂDERE – CORNELIU BABA 146
Magda Radu
ARTIȘTI DE MARCĂ AI CLUJULUI: IOACHIM NICA 148
Călin Stegerean
DESENUL DE DINCOLO DE DESEN 149
Ramona Novicov
MARTA JACOBOVITS 150
Maria Zintz
FARMECUL DISCRET AL PRINCIPESELOR . . . 151
Ramona Novicov
PICTURA ROMÂNEASCA ÎN ANII ‘70-’90 152
Magda Cârneci
VICTOR CIATO. REPETIȚIA „ESTETICĂ” DE LA „SFÂRȘITUL ISTORIEI” 154
Lucia Popa

10

Info

CRONICĂ DE CARTE 156
EXPOZIȚII, EVENIMENTE 158

#2 Proiecte curatoriale / Curatorial projects

X20. O radiografie a artei româneşti după 1989

text de **ERWIN KESSLER**

X20 e în fiecare dintre noi, cei care – mulţi, puţini, buni, răi – avem de-a face cu arta românească zi de zi, ca artişti, teoreticieni, galerişti, curatori, amatori, investitori şi colecţionari de artă, sau ca birocraţi, agenţi, misiţi, snobi ori chibiţi. Fiecare dintre cei care şi-au consacrat o bună parte din viaţă acestui lucru care se numeşte arta noastră are o grilă, o radiografie proprie la purtător, o perspectivă interioară asupra artei ultimilor 20 de ani, îi dă înţelesuri, îi găseşte calităţi sau defecte, îi ştie instinctiv reperele, valorile, reuşitele şi farsele, disputele şi punctele de consens, promisiunile şi împlinirile, vadurile şi rătăcirile. Ni le spunem în sinea noastră, atunci când facem judecăţi sau când luăm hotărâri, şi le spunem şi altora, câtorva, atunci când apreciem, invidiem, bârfim sau cârtim. Dar nu le spunem în public, nu le aşezăm într-un sistem, nu le putem consacra o analiză. Lipsa de timp, de fonduri, de energie, dar mai ales teama de a nu deranja pe unul, pe altul, au făcut mereu ca acest lucru să pară indezirabil. Nimic nu poate fi mai inoportun, mai deranjant, şi totuşi mai presant decât un bilanţ.

Doar un bilanţ sau cel puţin o radiografie poate să indice structura osoasă a lumii artistice locale şi organele sale vitale, trecând prin şi lăsând la o parte ţesuturile (prea) moi şi epiderma seducătoare a cotidianului spectacular caracteristic scenei de artă, în care ultima operaţie cosmetică trece frecvent drept semnul unei musculaturi autentice. O radiografie analitică poate să pătrundă către traseele şi reperele majore ale organismului artistic autohton, producând astfel o fotogramă de stare, un instantaneu al ansamblului, static, desigur, surprins însă cu dinamica proprie fenomenului. Fie că este acceptat sau respins (orice aparat, fie el cu raze X, poate să inducă un defect de optică), instantaneul în cauză reprezintă un reper, un obiect fizic, real, care se poate confrunta efectiv cu multitudinea de grile secrete, tacit operate de actorii de pe scena artei. O radiografie critică, precum X20, nu este o cheie către arta românească contemporană, nu e nici îndreptar sau ghid de conversaţie, ci este mai degrabă un fel de oglindă în care marile trăsături ale artei noastre se pot reflecta, pot incita la dezbateri, interpretări, completări, ajustări, revizuiri.

România comunistă avea planuri cincinale pe care le depăşea mereu la capitolul neîmpliniri. România post-comunistă, în artă şi în altele, nu a avut niciun plan. Şi totuşi, în artă, ca şi în altele, lucrurile s-au mişcat parcă de la sine, traseele s-au conturat, iar tendinţele s-au afirmat, au înflorit şi – unele – s-au consumat deja, conduse parcă de o mână nevăzută. X20 îşi propune să regăsească şi să redea inteligibil traseul întortocheat al acestei aparente mişcări de la sine a artei româneşti după 1989. Să producă, este adevărat, o grilă de lectură, dar una cât mai puţin duplicitară cu putinţă. Orice grilă proprie, normal, e subiectivă. Ca atare, grilele nu pot exista decât ca pluralitate. Însă un bilanţ (după 20 de ani nu doar muşchetarii lui Dumas, ci şi istoria artei poate deja să tragă nişte concluzii) trebuie să găsească o cale de mijloc în această pluralitate, să găsească un fir pe care să înşire mărgelele diferit colorate ale experienţelor artistice contrastante de după 1989.

Cei care au avut iniţiativa acestui bilanţ, ArtSociety, au ştiut foarte bine că suprapunerea sau intersectarea grilelor nu vine de la sine. De aceea au procedat în modul cel mai nedemocratic, dar şi cel mai responsabil cu putinţă, desemnând pentru realizarea cercetării, a catalogului şi a expoziţiei, trei curatori cu opinii, practici, teorii, perspective şi preferinţe distincte, chiar contrare. X20 a apărut din confruntare, nu din consens. Confruntarea, sesiunile de două-trei zile pe lună în care, ore în şir, au fost dezbătute, timp de mai mult de un an, toate temele, alegerile, unghiurile de atac, procedurile, convingerile şi adevărurile de-a gata luate în discuţie de acest bilanţ au constituit, finalmente, o platformă unică, nu doar pentru dezbatere, ci chiar din dezbatere, din tensiunile şi ireconciliabilităţile explicitate, depăşite sau conservate ca atare. Am considerat cu toţii că punctele în care convergeau spontan opiniile noastre erau puncte de plecare ferme, în timp ce punctele de divergenţă constituiau materia unei permanente negocieri, în care am dorit să păstrăm un fel de principiu al subsidiarităţii fiecăruia dintre cei trei curatori asupra unui teritoriu artistic preferat, cu care îşi asociază activitatea şi de care se consideră răspunzător. Dar, complementar acestui principiu, s-a impus şi modalitatea de atenuare a posibilelor excese parohiale, prin acceptarea, de comun acord, a inserării în discursul fiecăruia dintre autori a observaţiilor – contrastante, atenuante, relativizante – ale celorlalţi doi curatori. Aceste intervenţii, inserturile, se vor remarca prin caractere cursive în interiorul textului fiecărui curator, conferind pluralitate instantanee şi polifonie discursului (devenit mai degrabă un dialog, uneori în contradictoriu), care, acolo unde se va considera necesar, nu va mai putea să se prevaleze de caracterul de adevăr unic şi absolut al unui singur text sau opinii. În locul acestuia, va apărea o textură de perspective distincte, complementare. Relativizarea aceasta nu va diminua, ci va creşte responsabilitatea fiecăruia dintre cei trei curatori, care vor indica, astfel, exponenţial, existenţa concomitentă a unor voci şi viziuni diverse şi divergente asupra aceloraşi opere sau manifestări în lumea culturală actuală. X20 este un organism unic, care posedă, totuşi, mai multe voci, tocmai pentru că este el însuşi produsul unui moment cultural cu mai mulţi poli, cu mai multe discursuri concomitente, cu mai multe ierarhii valorice active.

Crucial a fost tocmai acordul asupra procedurilor şi principiilor potrivit cărora s-a efectuat cercetarea şi, ulterior, va fi alcătuit catalogul, iar pe baza acestuia expoziţia. Procedural şi organizatoric, în afara unei ample introduceri comune a celor trei curatori, în care vor fi indicate zonele teoretice sensibile sau nevralgice ale acestei radiografii, fiecare dintre cei trei curatori va avea un număr de capitole (secţiuni) proprii şi altele în colaborare, de al căror studiu introductiv, perspectivă şi selecţie este responsabil. Fiecare secţiune de acest fel se va raporta la o tendinţă, la un teritoriu sau la o caracteristică a artei româneşti în aceşti 20 de ani. Pe lângă un studiu introductiv, secţiunea va conţine un număr de pagini dedicate, în ordine alfabetică, acelor artişti care sunt incluşi în respectivul capitol. Portretele de artist conţin ilustraţii, o prezentare a activităţii artiştilor în ultimii 20 de ani, o selecţie de aprecieri critice şi consideraţiile curatorului asupra relevanţei operei pentru perioada în discuţie.

Catalogul X20 va conţine, în plus, o masivă secţiune documentară, care va cartografia relieful scenei artistice româneşti din perspectivă instituţională, politică, economică şi socială, prezentând, cu date, cifre şi analize concise, activitatea acelor organisme, organizaţii şi asociaţii care au alimentat, gestionat, explorat şi exploatat arta locală în ultimii 20 de ani. Va fi trecută în revistă activitatea UAP (schimbări de statut, structură şi conducere, proiecte, subvenţii, expoziţii, galerii, sedii şi ateliere deţinute, pierdute sau câştigate de-a lungul celor 20 de ani, premii acordate, publicaţii editate sau suspendate, iniţiative legislative de protejare a breslei etc.), dar şi aceea a Ministerului Culturii (finanţări, proiecte, comisii de artă pe specialităţi, concursuri, premii, gestionarea Bienalei de la Veneţia, legislaţie, achiziţii, comenzi de monumente de for public, crearea şi susţinerea unor muzee, proiectele şi expoziţiile acelor muzee etc.), la fel ca şi activitatea Centrului Soros pentru Artă Contemporană – ulterior CIAC – (structură, proiecte, subvenţii, expoziţii interne şi internaţionale, publicaţii, conferinţe). Diversele bienale şi festivaluri din această perioadă, la fel ca şi publicaţiile de artă (Arta, Artelier, Balkon, IDEA etc.) sau emisiunile TV dedicate special artei, împreună cu fundaţiile şi galeriile comerciale sau necomerciale dezvoltate în ultimii ani (program, artişti, expoziţii, proiecte, cataloage şi publicaţii, site-uri, participări la manifestări şi târguri internaţionale, colaborarea cu instituţii de stat sau corporaţii etc.), vor constitui şi ele obiectul acestei documentări, la fel ca şi activitatea instituţiilor, institutelor, academiilor şi universităţilor de artă (apariţia instituţiilor de învăţământ artistic privat, creşterea cifrei de şcolarizare, apariţia de noi profiluri şi secţii, schimbări în structura corpului didactic, rezidenţele şi schimburile internaţionale, apariţia şi activitatea galeriilor instituţiilor de învăţământ artistic superior, editurile lor şi publicaţiile acestora etc.) sau a comisiilor de cultură ale autorităţilor locale – municipale, judeţene – (centre culturale, competiţii şi comenzi de monumente de for public, finanţări de publicaţii artistice, expoziţii, burse şi tabere de creaţie locale sau internaţionale etc.), care vor adăuga, şi ele, alături de multe altele, ce nu are rost să fie enumerate aici, date concrete consistente pentru conturarea complexităţii peisajului artei noastre în ultimii 20 de ani. Aceste date, rezultatul unei documentări de mare amploare, realizată cu ajutorul unei echipe de tineri şi entuziaşti cercetători, vor fundamenta şi corobora grila de lectură pe care o va oferi radiografia X20. Împreună, radiografia X20 şi documentarea ei, vor constitui un bogat material factual şi analitic, care nu a mai fost strâns, colaţionat şi pus cap la cap niciodată până acum pentru a constitui o masă critică de date, de informaţii prelucrate şi sistematizate, de perspective şi de viziuni. Acestea vor oferi, ulterior, un context şi o preţioasă resursă oricărui cercetător al fenomenului artistic local, fie el român sau străin (catalogul şi website-ul X20 vor avea o versiune în limba engleză).

Principial, alături de principiul subsidiarităţii şi al inserturilor, am convenit asupra extrem de delicatei proceduri a eşantionării, respectiv a extragerii unor anumite zone, perioade sau serii ca fiind reprezentative pentru un artist anume, în aceşti 20 de ani. Mulţi dintre protagoniştii scenei artistice locale au fost şi sunt artişti cu stagii vechi, dinainte de 1989. Unii dintre ei n-au schimbat nimic în vocabularul şi sintaxa operei lor, ulterior schimbării de regim. Alţii au produs schimbări majore, adaptări, convertiri, reorientări, în timp ce câţiva au cunoscut o relativ scurtă perioadă de entuziasm şi activitate pregnantă imediat după 1989, pentru ca ulterior să se retragă oarecum de pe prima scenă a artei locale. Dimpotrivă, unii artişti au apărut ca figuri marcante doar după 1989 (sau chiar după 2000), iar apoi au cunoscut remarcabile schimbări de registru, de mijloace şi de stil, în timp ce alţii, relativ numeroşi, şi-au păstrat, în toată această perioadă, un ritm de creştere constant, în interiorul aceluiaşi bazin de mijloace şi ideologii artistice. Pentru toate aceste situaţii extrem de diferite, s-a convenit asupra ideii de a eşantiona (în expoziţie, dar şi ca ilustraţie a catalogului) opera unui artist cu lucrări provenind din acea perioadă ori serie care i-a constituit, retrospectiv, momentul de impact maxim pe scena artistică locală. Frecvent, acest moment este simultan cu cristalizarea idiomului recognoscibil al respectivului artist, cu realizarea lucrărilor de care este legat numele său în reprezentarea publică. X20 este interesat cel mai mult de aportul specific al fiecărui artist la conturarea peisajului artei româneşti, de acel aspect propriu care l-a făcut remarcat şi prin care a influenţat, modelat sau definit profilul artei locale după 1989, şi de aceea eşantionarea ţinteşte să releve „indicatoarele de direcţie" din arta românească contemporană.

X20 priveşte retrospectiv doar ultimii 20 de ani îndeosebi pentru că actualmente, spre deosebire de perioada ante-decembristă, mişcările, figurile şi carierele care contează se raportează – cu mici excepţii – la o durată tot mai scurtă, la ultimii 10, maximum 20 de ani. Înainte, marea majoritate a artiştilor se raporta la o „tradiţie", la „şcoli" şi „maeştri" consacraţi, care, prin discipoli şi simpatizanţi, ocupau prim-planul interesului cultural pe durata mai multor decade („babiştii", „ciucurenciştii" etc.). După 1989, această politică artistică a intrat tot mai mult în desuetudine, în ciuda eforturilor depuse (mai ales în mediul învăţământului academic) de ultimii reprezentanţi ai acestei tradiţii de conservare a sistemului de putere culturală. Deschiderea României către fluxurile ideologice şi tehnologice globale a şters, treptat, urmele oricărei tradiţii de acest tip, înlocuindu-le cu segmente de mini-tradiţii ad hoc, fondate de diverse generaţii spontanee cu o durată de viaţă de maximum 5-7 ani, generaţii centrate în jurul unor instituţii (fundaţii, galerii, colecţionari, bienale) a căror apariţie şi dispariţie a dat ritmul schimbărilor. A apărut, în consecinţă, o ruptură de continuitate a tradiţiilor, extrem de fertilă pentru arta locală. Mai importantă decât perpetuarea unei tradiţii de tip maestru-discipol s-a dovedit constituirea şi perpetuarea unor retorici, fie ele de import sau de fabricaţie internă. Astfel, impunerea şi propagarea unui tip de artă critic-politică la începutul anilor '90, concomitentă cu influenţa remarcabilă a unui discurs spiritualist-orotodoxist în aceeaşi perioadă, au constituit veritabilii poli ai lumii artistice locale în acea vreme, la fel cum, mai târziu, pe parcursul anilor 2000, propulsarea unei arte (post)consumiste, a

artei ca lifestyle, ce se inserează lucrativ-ameliorator în spaţiul social, a constituit fenomenul central în plan vizual. Similar, ruperile accelerate de ritm la nivelul mediilor şi tehnologiilor artistice au constituit, şi ele, mini-tradiţii artistice contrastante pe parcursul acestei perioade, care a debutat cu promovarea (în realitate, recuperarea) spectaculoasă a artei video în prima jumătate a anilor '90, a continuat cu „descoperirea" (în realitate, tot recuperarea) genurilor „performance" şi „instalaţii", pentru a se replia, aparent surprinzător şi reacţionar, asupra picturii figurative pe parcursul anilor 2000.

După 1989 se produce, în chip manifest, o masivă schimbare de regim ideologic în România, în ciuda supravieţuirii unor numeroase reflexe mentale şi comportamentale comuniste. Înainte de 1989, arta românească nu se confrunta practic cu arta mondială, exista într-un fel de buzunar cultural defazat şi, din acest motiv, oarecum privilegiat, protejat de intemperii, dacă el este privit din punctul de vedere al competiţiei pe piaţa bunurilor culturale. Izolarea şi modul asistenţial-ancilar în care se derulau evenimentele artistice locale au distorsionat masiv ariile problematice, carierele, ierarhiile, sensurile. Caracterul insular şi conservator al marii majorităţi a artei româneşti în preajma anului 1989 rămâne subiectul unei cercetări ulterioare, dar ceea ce trebuie remarcat este faptul că, după 1989, arta locală pierde, din cauza lipsei mecanismelor competitive (galerii, colecţionari angajaţi, concursuri şi expoziţii de răsunet) numeroase ocazii de inserare pe piaţa globală. Această stare de nesincronizare, de autosuficienţă statică, a ocupat, în mare, prima decadă după 1989, timp în care schimbările au fost puţine, ezitante, echivoce, iar rezistenţa la schimbare a fost mai mare decât vocaţia înnoirii. De aceea se poate vorbi, îndeosebi despre arta românească din jurul anilor 1996-1997, despre o situaţie de plafonare, de pierdere a reperelor, a ambiţiilor, şi de o generală scădere a entuziasmului. Dar spre sfârşitul anilor '90 şi îndeosebi pe parcursul primei decade a secolului XXI, întreaga scenă artistică locală a făcut eforturi deosebite pentru a se integra în sistemul artei mondiale, producând şi impunând un nou tip de învăţământ artistic, un nou tip de instituţii expoziţionale şi muzeale, accesând altfel de finanţări decât acelea de stat şi generând rudimentele unei pieţe de artă şi ale unui sistem de galerii, cu competiţia de rigoare dintre ele. Toate aceste fenomene au propulsat o nouă garnitură de artişti care, pentru prima dată după 1989, nu-şi mai iau ca reper al discursului lor doar mediul cultural românesc, ci sistemul artistic global. Din acest motiv, o bună parte din X20 este dedicată, în fapt, artei din jurul şi de după anul 2000.

Luând în considerare toate acestea, se poate afirma că X20, radiografia retrospectivă a artei româneşti din ultimii 20 de ani poate fi, concomitent, un X21, o privire prospectivă asupra artei noastre la începutul secolului XXI.

După douăzeci de ani

text de **ADRIAN GUŢĂ**

Greu de găsit în prezentul nostru cultural o încercare mai dificilă pentru un critic/curator/istoric de artă decât aceea care ar trebui să se finalizeze printr-o sinteză orientativă a artei româneşti a ultimelor două decenii. Atât de dificilă, plină de riscuri şi capcane, încât unui reprezentant „cu capul pe umeri" al categoriilor profesionale menţionate nu i-ar veni, probabil, ideea să se apuce de un asemenea proiect cu aceeaşi lipsă de ezitare cu care ar purcede la punerea în operă a unor direcţii de cercetare mai puţin extinse şi ambiţioase, dar mai uşor controlabile.

Aşa încât uneori impulsul exterior poate fi acel factor determinant pentru angajarea într-un efort necesar, care ar pluti altfel pe termen neprecizat într-o virtualitate saturată de precauţii variate şi variabile. Dacă ne gândim la sărăcia bibliografiei, mai ales la nivelul sintezelor, bibliografie care să răspundă interesului publicului local, care să îl atragă şi pe al celui internaţional, pentru istoria postdecembristă a artelor vizuale din România (o istorie care să-i includă şi pe autorii stabiliţi pe alte meridiane), necesitatea efortului cu pricina se impune şi mai clar; s-ar adăuga ca argument semnificativ faptul că un proiect curatorial de asemenea anvergură ar fi primul de acest fel pentru spaţiul cultural românesc după căderea regimului comunist.

Impulsul exterior se numeşte ArtSociety, iar formula inedită de „trei muşchetari", la care această structură privată s-a gândit că ar putea să răspundă unei asemenea provocări, este constituită din Liviana Dan, Erwin Kessler şi subsemnatul. „Formulă inedită" pentru că e vorba de oameni cu viziuni şi metode de lucru remarcabil diferite. Probabil că tocmai pe acest fapt s-a mizat din partea solicitanţilor, pentru ca rezultanta dezbaterilor noastre să fie o imagine cât mai nuanţată a artei româneşti din ultimele două decenii. Şi, ce-i drept, polemicile nu au lipsit (probabil vor găsi culoare pentru a se produce şi în continuare) din laboratorul conceptual al acestui proiect, intitulat „X20. O radiografie a artei româneşti după 1989". Le dorim însă şi altora să li se ivească ocazia unor discuţii atât de animate, care au fost/sunt rodnice pentru fiecare dintre noi, responsabile (îndrăznim să credem), într-o derulare ce a fost iniţiată în urmă cu mai bine de un an. Fie şi doar această experienţă a schimbului de opinii, a încercării de a schiţa împreună o structură a liniilor de forţă care definesc arta românească de după 1989 – experienţă ce ar putea fi amplificată cu folos în dezbateri publice cu mai mulţi critici / curatori / istorici de artă şi artişti, aşadar la altă scară decât aceea a triunghiului profesional pe care l-am format în urma invitaţiei primite – este semnificativă în sine pe traseul nostru de cercetători, comentatori şi promotori ai fenomenului artistic românesc, oriunde s-ar afla exponenţii săi.

Totul, de la structuri la exemple, de la elementele asupra cărora opiniile noastre au coincis de la bun

început până la cele în legătură cu care divergenţele vor fi înregistrate ca atare la nivelul rezultatelor vizibile ale proiectului, totul rămâne o ipoteză de lucru, supusă verificării timpului şi spiritului critic al contemporanilor sau urmaşilor. Sper însă că triplul nostru efort, însumat, va fi de un real folos pentru proiecte exegetice/curatoriale ulterioare – nu e vorba doar de ponderea unei poli-perspective asupra aceluiaşi fenomen, ci şi de faptul că strădaniile celor trei curatori / critici / istorici de artă sunt ranforsate de cele ale unei laborioase echipe dedicate dificilului exerciţiu al documentării.

Ne concentrăm atenţia, cum este firesc, pe artiştii şi operele, evenimentele care, din perspectiva noastră, definesc cele mai recente două decade ale artei româneşti, alegându-ne reperele din toate generaţiile. Aceste premise pot să distribuie în roluri secundare nume care, din unghiul de vedere al ultimei jumătăţi de secol, în ansamblul ei, înseamnă mai mult decât din acela al perioadei ce a urmat evenimentelor din decembrie 1989, până astăzi. Subliniez, din creaţia artiştilor exemplificaţi în „X20" vom alege acele lucrări, intervenţii care, în opinia curatorilor îi reprezintă cel mai bine pe autori pentru intervalul de timp amintit, indiferent dacă opera respectivă are capitole consistente şi înainte de 1990 sau nu. Promoţiile postdecembriste, până la cele recente, sunt analizate şi nuanţate contextual, dat fiind că background-ul de civilizaţie, social-politic, cultural al ultimelor două decenii le-a marcat în chiar formarea şi intrarea, mai apoi afirmarea lor pe scena artistică. Nu înseamnă că e mai puţin important felul cum au reacţionat artiştii care se lansaseră anterior acestor promoţii la schimbările declanşate de evenimentele din decembrie 1989. Generaţia '80, dintr-o perspectivă temporală mai amplă şi raportându-se atât prin ruptură, cât şi prin continuitate la trecut, oferind totodată repere stimulative viitorului, poate fi privită şi ca o punte între generaţia care o precedă şi cea care îi urmează. Apropo de generaţii, cred că se poate vorbi şi de o „generaţie 2000" în arta românească, a cărei identitate începe să se formuleze în ultima parte a anilor '90.

Volumul „X20", care va putea fi accesat, sperăm, ca un instrument de lucru complex ce depăşeşte caracteristicile unui simplu catalog de expoziţie şi va fi accesibil atât publicului local, cât şi celui internaţional prin faptul că textele sale vor apărea bilingv, în română şi engleză, se va referi, desigur, şi la alţi artişti decât cei cuprinşi în selecţia curatorială. Va analiza expoziţii, festivaluri, bienale, structuri instituţionale publice şi private care au influenţat/schimbat mersul lucrurilor, recuperarea în spaţiul cultural românesc a artiştilor aflaţi în afara graniţelor ţării din timpul regimului comunist, prezenţa artiştilor români la mari manifestări internaţionale, (re)naşterea pieţei de artă, situaţia publicaţiilor de specialitate. Alte subiecte interesante de investigat vor fi, în opinia mea, mainstream şi arta alternativă, trecerea de la neobizantinism la neoortodoxism, street art, consumism-cultură pop-artă neopop, depăşirea complexului sincronist, chestiunea centrului şi a periferiei, raportul între artă şi lifestyle în contextul postdecembrist (apariţia/noile accepţii ale acestor fenomene), condiţia artistului, criticului, curatorului şi galeristului în România de azi, ca să numesc doar câteva.

În termeni temporali, două treimi din experienţa mea profesională de până acum sunt cuprinse în intervalul la care se referă proiectul de faţă. E un fel de a spune că privesc „de aproape" capitolul de artă românească de care mă ocup împreună cu ceilalţi doi colegi, ceea ce presupune atât avantaje, cât şi dezavantaje. Vezi detaliile mai uşor decât sesizezi ansamblul pe măsură ce te apropii de prezent. Pe de altă parte, ai fost martor, funcţie de dinamica proprie, la mai multe sau mai puţine dintre evenimentele artistice care au marcat realmente anii de după 1989… Bineînţeles că m-am apropiat emoţional de unele repere mai mult decât de altele – primul nivel de receptare nu prea poate fi neutru, pasul obiectivării criticului este al doilea, îndrăznesc să spun. Nu sunt însă susţinătorul necondiţionat al unui limbaj artistic sau altul. Rămân importante pentru mine participările, în calitate de observator, comentator şi în cele din urmă actant, la câteva dintre ediţiile festivalului internaţional de performance „AnnART" în anii '90, dar m-a bucurat mult şi să descopăr că pictura figurativă, pe teme conectate la civilizaţia citadină actuală, în variante stilistice hibride recuperând fie date ale artei pop, fie ale hiperrealismului, eventual contaminat de „ruperi de ritm" fantastic-suprarealiste, revine în prim-planul atenţiei, mai ales datorită generaţiei 2000. Mi-a dat sentimentul unei majore deschideri de orizont expoziţia de instalaţii video şi acustice „Ex Oriente Lux" de la Dalles (1993), prima anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană din Bucureşti; pe de altă parte, fenomenul „Prolog", ideatica acestui grup şi evoluţiile în repertoriul iconografic al exponenţilor săi, de la mijlocul anilor '80 până în actualitate, mă preocupă constant. Spectacularul vizual al unor secvenţe graffiti, dar şi percutanţa mesajului unor stencil-uri îmi încetinesc paşii ori mă fac să mă opresc, atent, pe stradă. La Bienala de la Veneţia, în 1997, când am contribuit la structurarea prezenţei româneşti (vizibilă pentru prima dată atât la Pavilionul din Giardini di Castello, cât şi la Institutul Român de Cultură şi Cercetare Umanistă), am constatat că artiştii români aleşi împreună cu Dan Hăulică şi Coriolan Babeţi răspundeau, în opinia mea, în egală măsură semnificativ în raport chiar cu unii artişti premiaţi, la conceptul lansat pentru acea ediţie a Bienalei de către Germano Celant: "Future, Present, Past". Am simţit că spaţiile expoziţionale româneşti pot să devină gazde ale evenimentului artistic internaţional când Muzeul Naţional de Artă Contemporană din Bucureşti a fost inaugurat, în toamna lui 2004, în sediul său din Casa Poporului, prin deschiderea simultană a cinci expoziţii, cu lucrări de artişti români şi străini, expoziţii semnate curatorial de nume recunoscute pe plan mondial. M-am bucurat de apariţia unui Muzeu de Artă Comparată (contemporană şi populară) la Sângeorz-Băi, sau a unei galerii de artă contemporană cu o conducere românească şi care promovează arta noastră la Berlin. După ce-mi făcusem ucenicia şi mă maturizasem în calitate de critic prin articolele publicate în *Arta*, am simţit „povara" responsabilităţii celor angajaţi în efortul de a asigura continuitatea/supravieţuirea acestei reviste de specialitate în peisajul publicistic românesc atunci când am realizat împreună cu o echipă de indubitabili profesionişti cele trei numere (în perioada 2000-2001) ale Artei-serie nouă. Nu pot decât să mă bucur pentru faptul că a fost inaugurată, de curând, şi a treia vârstă a publicaţiei care s-a constituit în cel mai bogat izvor documentar referitor la arta românească a ultimilor peste 55 de ani – e adevărat că perioada 1954-1989, de la un moment dat, a fost şi aceea a unor lupte de culise între redacţie şi cenzură, însă decenţa dominantă în conţinutul majorităţii numerelor de după prima treime a anilor '60 spune destule despre calitatea profesională şi morală a redactorilor care au lucrat la Arta în acea epocă. Din poziţia de titular al cursurilor de istoria artei moderne şi contemporane la Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti (dar şi de observator al fenomenului artistic în desfăşurare), de la începutul anilor '90 încoace, am avut ocazia de a urmări (ulterior, uneori, şi de a promova), de la primele emancipări studenţeşti la debutul expoziţional în afara şcolii – în altă ordine de idei, a expune, ca student ori în altă calitate, la Galeria UNA, este, de mai mulţi ani, un element important în constituirea unei platforme a afirmării – şi de acolo mai departe, eventual până la prezenţa în faimoase manifestări internaţionale, periodice sau nu, evoluţia unor reprezentanţi ai promoţiilor de după 1989, inclusiv a ceea ce am numit deja generaţia 2000.

Anii '90 au fost martorii unei polarizări (între neoortodoxism şi new media), treptat dizolvată, deceniul următor a adus în prim-plan raporturile între arta românească şi globalizare. Performance-ul a trecut de la condiţia underground la nivelul instituţiei festivalului, fotografia a trecut de la vârsta analogică la cea digitală. Expresia artistică bazată pe noile tehnologii şi instalaţia împart de la un timp, cu pictura figurativă, poziţia de întâietate între opţiunile tinerilor artişti. Revenirea picturii pe prima scenă – fenomen care se constată pe plan internaţional şi local – trimite la o situaţie similară din anii '80 şi încurajează identificarea unei alternanţe a dominantei, între limbajele tradiţionale şi cele alternative. Critica trecutului comunist, discursul ironic la adresa consumismului, dar şi cel care a ţintit spre problemele social-politice ale „tranziţiei", apoi spre ale prezentului, se regăsesc la artişti din generaţii diferite, în opere presărate pe traseul acestor 20 de ani în jurul cărora se construieşte proiectul nostru. Eul profund şi cel cu o identitate socială, cotidianul şi noile forme ale alienării, corpul uman şi Casa Poporului, clişeul mediatic şi obiectul cu semantică multiplă… iată câteva surse de inspiraţie ale artistului român al vremurilor noastre. Tonul creaţiei sale poate fi grav, ludic, nostalgic, critic, liric, ironic, direct, ambiguu… Nu putem decât să sperăm, Liviana Dan, Erwin Kessler şi cu mine, că vom găsi tonul potrivit cu care să spunem, concentrat, povestea artei româneşti de după 1989.

„Curating doubts”: de la practică la discurs

text de **LIVIANA DAN**

Ce este important în expoziţiile de artă contemporană? Locul şi arhitectura locului. Sensibilitatea de muzeu. Puterea display-ului. Înţelegerea şi receptarea. Reinventarea perspectivelor contemporane şi schimbarea paradigmei. Un model care să nu mai ascundă adevărul. Când o expoziţie de artă contemporană este blockbuster, la început poate părea extravagantă. Este necesară de fapt dacă respectă regulile. „Curating objects” devine uşor „curating doubts” cu riscurile şi excesele obişnuite. Climatul social şi platforma de propagandă nemulţumesc oricum. Dar şi în secolul 18, saloanele franceze erau birocratice, iar în secolul 19 expoziţiile mari erau aproape întotdeauna show-uri naţionale. Teritoriul poate fi contestat chiar şi acum când inovaţiile tehnologice, atenţia teoretică sporită, argumentele din spaţiul adevărurilor teoretice au devenit strategii curatoriale cu analiză constantă.

„Curating doubts” aduce în faţă rolul curatorului reflexiv. Ritualizarea experienţei se transformă în cercetare academică, câmpul discursiv al curatorului contemporan devine strategie curatorială relaţională. Pentru ca vizibilitatea artei să fie maximă, argumentele trebuie să aibă un scop curatorial şi nu un scop comercial, fără obligaţii înscrise în agenda de piaţă şi în agenda guvernamentală. Destul de simplu şi destul de tragic, scena artei contemporane nu este susţinută de un „patriotic taste” (sintagma care a adus de fapt la renaşterea şi revitalizarea artei contemporane în multe ţări europene), iar când acesta totuşi există, este adesea ironic minimalizat şi înţeles superficial şi oportunist. Există un instrumentar / recuzită cu probleme imense şi soluţii puţine. Există motive conjuncturale, rareori de performanţă, impuse de liderul informal al pieţii de artă... căruia nimeni nu îndrăzneşte să-i impună mai multă moderaţie. Structurile ascunse ale lumii artei au fost şi vor fi mereu puternice. Demistificarea expoziţiei, teorie introdusă la sfârşitul anilor '60 de Seth Siegelaub, prin formarea, producţia, diseminarea ei publică ori prin reducerea expoziţiei la un catalog pe care nu trebuia să-l părăsească, a democratizat profund sistemul. Între anii '60, când discursul criticismului curatorial legat de modernitate considera spaţiul expoziţiei o prioritate critică, şi anii '90, când puterea curatorială, locul neo-critic al curatorului a evacuat locul celorlalţi operatori din economia unei expoziţii, democratizarea sistemului a fost şi nu a fost înţeleasă. Cu o singură excepţie, intervenţia, amestecul artistului, cunoscuta moştenire a lui Liam Gillick. Dar când vocea critică este slabă, curatorul intră într-un proces dinamic, el face expoziţii şi expoziţiile devin un medium prin care cea mai multă artă devine cunoscută. Expoziţiile sunt adeseori ideologice ca structură şi ierarhice pentru că produc forme de comunicare. Sub formă de prezentări monografice (adevărate modele canonice) ori sub forma expoziţiilor de grup (mici sau mari locale sau internaţionale) mediază, experimentează, istoricizează arta şi aduc respectabilitate fenomenului curatorial. Cu o preocupare extremă, demersul traducerii, curatorial, trebuie să rămână în zona adjectivului, folosind verbul „to curate” – bastardizăm cuvântul şi reducem profesia la carieră. Ca alt mare pericol în industria culturală (semnalat încă de Adorno şi Horkheimer) producţia curatorială poate deveni uşor o unealtă politică, iar setting-ul un ritual... După reguli clasice, o expoziţie, mai ales când este un bilanţ, este generată de un muzeu. Lumea modernă a renunţat la acest trecut aristocratic. În mod democratic, motivaţia, abilitatea, audienţa pot să preia prerogativele muzeului. O iluzie elaborată, dar o idee bună rămâne faptul că mai mulţi curatori pot prelua şi ei prerogative democratice.
Complementaritatea curatorilor, reprezentarea socială, culturală, instituţională, (un curator vine din mediul academic, universitatea de artă, unul din instituţia cu cea mai mare reprezentativitate a politicilor culturale româneşti, unul dintr-un muzeu) discursul lor diferit (de cercetător, de profesor, de critic, de curator) şi împărţirea responsabilităţilor pot genera piesa specială a radarului...
Prezumtiv, curatorii au acces la un punct de vedere iluzoriu. Cu câteva asperităţi... periferia sancţionată oficial... identitatea şi validarea transformate în autoreflexivitate... efectul global al standardizării. Practica curatorială are nevoie de legitimare, prin legătura de putere dintre artă şi display, prin public şi receptare. Şi expoziţiile blockbuster, prin reţelele de finanţare, prin lipsa acelui „patriotic taste” încorporează de fapt elemente anacronice. Ubicuitatea discursului curator/creator introdus în 1994 de Bruce Altshuler şi bifurcarea practicii şi discursului curatorial, teoretizată de Beatrice von Bismarck, rămâne conflictuală, dar captează audienţa.
Încă din 1890 în „Criticul ca artist“, Oscar Wilde descrie cum prin scris, criticul poate transforma obiectele în artă. Criticul poate uşor manipula mediul, lumina, eticheta, locul stabilit. În 2005, aceeaşi teamă există încă la Robert Storr. Asumându-şi puterea judecăţii critice şi un puternic exerciţiu liber, un exerciţiu de subiectivitate, prerogativele curatoriale preiau uneori operele artiştilor în propria lor practică, „confrontational hanging”. Curatorii îşi pot vinde conceptele curatoriale (propriile teze teoretice ilustrate în expoziţii de operele artiştilor). Poziţia intelectuală sau identitatea rămân neînsemnate. Curatorii pot deveni agenţi pentru artişti, iar dacă riscă tipul de marcă chiar furnizori puri („pure providers”, după cum îi caracterizează Maria Lind). Pericolul maxim apare atunci când curatorii combină practica poetică cu analiza teoretică, adeseori doar pentru a articula voci hibride.

Procesul curatorial trebuie să devină un proces de cercetare. Astfel, strategia curatorială ca intervenţie critică impune expoziţia ca formă a metodologiei. Schimbările din strategiile curatoriale pretind analize constante, revin la practica critic-spaţială, la ideologiile tehnologiei. Utopic, zeitgeist, place / placelessness / a place between, noţiunea de non-spaţiu devin concepte prietenoase.
Principiul interpretării a fost şi rămâne un exerciţiu de putere. Foarte des, unul dintre cei mai cunoscuţi curatori, Nicholas Serota, apare sceptic faţă de rolul curatorului, faţă de interpretarea artei de către curator. Adeseori, exerciţiile de judecată au accente discriminatorii faţă de selecţie şi display. Doar proiectele portabile, adaptabile, metaforice pot detensiona puterea curatorului. Instituţia, oricare este ea, poate reprezenta tot o poziţie de putere. Faţă de artistul individual, instituţiile trebuie să rămână democratice, deschise, accesibile.
De fapt, la controlul propus ori impus de muzee, reviste, centre culturale, se adaugă presiunea unui lobby condus de piaţa de artă, un front-line format din galerii, târguri, case de licitaţie care servesc intereselor celor care cumpără şi vând, „hidden hand of the market". Într-un singur mod, controlul pieţii nu este un lucru rău, pentru că menţine structurile sociale şi leagă arta de celelalte activităţi ale comunităţii. Chiar dacă nu impune o ideologie rigidă (asemenea bisericii, statului, academiei) ori nu o impune direct, în loc să dicteze, piaţa de artă seduce, ajungând uşor la un abuz de poziţie dominantă, un monopol greu de contracarat. Marile decizii în arta contemporană nu sunt luate de critici şi curatori, sunt luate de dealerii de artă pe sistemul „they've put their money where their mouths were"...
„The very idea of art" are tot mai multă nevoie de un stil lucid. Tehnici şi materiale, circumstanţe istorice, calităţi estetice, subiecte teoretice sunt deja contextualizate în ideile şi intenţiile artistului. Identitatea, corpul, timpul, locul, limbajul, spiritualitatea rămân teme importante. Schimbări-cheie, dezvoltarea noilor medii, diversitatea, globalizarea, influenţa teoriei, interacţiunea cu cultura vizuală, cotidiană sunt recurent cercetate.

În criza de identitate a erei post-istorice, arta deviază irevocabil de la narativism la un nou tip de criticism, criticismul bazat pe estetică. Ideea că arta a fost mereu o reprezentare progresivă şi adevărată a realităţii se transformă în arta definită de filosofia artiştilor. Noţiunile estetice tradiţionale nu mai fac faţă. Perplexităţile oferite de arta contemporană sunt tot mai inconfortabile. Filosofia criticismului încearcă să dezvolte ficţiunea şi fantezia... când de fapt expoziţiile şi cataloagele rămân prin definiţie adesea selective şi exclusive (pentru că au în continuare nevoie de lucrări, spaţiu, finanţare).
Expoziţia rămâne un bun mediu ca arta să devină cunoscută (Harald Szeemann, muzeul, casa artei). Arta este fragilă şi are nevoie să fie protejată, expoziţia şi muzeul îi oferă protecţie. Revoluţia muzeelor din anii '70 şi boom-ul artei anilor '80, contradicţiile sociale vizibile cereau, înainte de a fi stupide şi de a deveni doctrinare, o conectare diferită cu publicul.
Au rămas derapaje de tipul artiştilor aleşi din propria coterie, criteriul de selecţie, display-ul total intuitiv pentru a garanta omnipotenţa curatorului, instituţiei ş.a.m.d. Afinitatea, corespondenţa, rezonanţa rămân măsuri de intimidare.
Expoziţia instrument de lucru care nu se raportează la puterea sistemului rămâne expoziţia care abandonează acceptarea cronologică tradiţională, ordonarea clasică după termeni / materiale / empatie şi stabileşte o conexiune între reprezentările vizuale diverse şi locurile, perioadele, spiritualitatea, izolarea, atitudinea proiectelor.
Curatorii pot fi curatorii unei elite care arbitrează gustul, calitatea, în arene nedemocratice cu trend-uri economice transnaţionale, noi identităţi, reorganizări de frontiere culturale. Curatorii pot fi curatori mai radicali sau brokeri interesaţi de politica reprezentării culturale, de esenţa identităţii şi nu de construct, capabili de autocritică, sprijinind un tranzit fluid, un spaţiu flexibil...
Arta făcută pe scară largă, cu un curs valoric de urgenţă este multiplă în caracter, singulară în cerere. Ajutată de postmodernitate, cu auto-profeţie deplină oferă texte provocative pentru conţinut / însemnătate / folosinţă / uzaj. Anticipările fără speranţă au dispărut. Nativă, emergentă, contestatară uneori, fără greşeală alteori, arta contemporană românească merită să fie cunoscută. Chiar dacă puterea instituţională pune standarde, face evaluări...
Retro-senzaţionalism, remodernism, teatralism, critica politico-socială accentuată / marile sincronisme internaţionale / nu ştim încă dacă doar aşa putem media informaţia vizuală despre arta contemporană românească.
Generaţiile care investighează timpul, locul, mediul, etica, unele în high-scale, conectate cu academia şi muzeul, altele în small-scale, conectate cu piaţa de artă, vor deveni un fel de „illuminates" cu explicaţii pentru unde, de unde şi până unde...
Practica imaginativă (era curatorului critic impusă de Michael Brenson) şi responsabilitatea publică (puterea curatorului recunoscută de Robert Storr) aduc discernământ intelectual, agilitate, consideraţie, dar şi candoare. Arta se poate duce la periferie, arta se poate duce în muzee, arta se întâlneşte cu publicul şi realitatea cu artiştii. Arta contemporană urmează istoria artei aşa cum artiştii „made itself up as it went along"...
Expoziţia de artă contemporană are nevoie de ordine, stabilitate, posibilităţi conective, complexitate interioară. Se pot gândi procese de sedimentare chiar şi pentru îndoială, incertitudine, imprevizibilitate. Curatorul este un bizar master planer pentru celebritate.
Celebritate ocolită mult timp de realizări. Promisiunea şi energia vor schimba atitudinea.

BIENALA DE ARTĂ DE LA VENEȚIA

Performing History

text de **DARIA GHIU**

Bienala de artă de la Veneţia se deschide la începutul lunii iunie şi e o ediţie cu prezenţe importante. Aruncăm o privire asupra participărilor naţionale, unde te izbesc câteva nume de curatori şi artişti de la care te aştepţi la proiecte consistente şi, pe alocuri, controversate. Vasif Kortun – curator, scriitor şi fondatorul Platform Garanti Contemporary Art Center din Istanbul – este comisarul Pavilionului Emiratelor Arabe, cunoscutul artist Christian Boltanski reprezintă Franţa (şi a mai făcut-o în 1972 şi 1980), Pavilionul rus este curatoriat de către Boris Groys, important teoretician al artei socialiste, iar Germania îl are pe Christoph Schlingensief, artist extrem de provocator, mort prematur anul trecut.
Cât despre ceea ce va fi în Pavilionul Elveţiei, artistul Thomas Hirschhorn tocmai a lansat pe 31 martie website-ul proiectului său, www.crystalofresistance.com.
Iar elveţienii încă se mai întreabă cât de „naţional" sau „antinaţional" va fi artistul care în trecut a criticat atât de vehement democraţia ţării sale.

ILLUMInazioni. Parapavilioane pentru vehicule de energie

„Dacă ediţia precedentă a Expoziţiei Internaţionale de Artă, Fare Mondi, a pus în lumină creativitatea constructivă, ILLUMInazioni se va concentra asupra «luminii» generate de întâlnirea cu arta, asupra experienţei iluminante, asupra epifaniei derivate din comunicarea reciprocă şi din înţelegerea intelectuală", scrie Bice Curiger, curatoarea celei de-a 54-a ediţii a Bienalei de artă de la Veneţia, în argumentul său. Incorporarea lui Tintoretto în corpus-ul Bienalei, apelul la potenţialul latent al genurilor considerate astăzi clasice vor să arunce lumină – spune curatoarea – asupra „importanţei operelor de artă ca vehicule vizuale de energie", ca vase comunicante, ce se vor afla într-o expunere specială, în „parapavilioane" construite de către patru artişti pentru această ediţie.

Performing History. Spre un nou Est.

România la Bienala de la Veneţia este reprezentată anul acesta de două proiecte: pe de-o parte, *Romanian Cultural Resolution*, platformă de cercetare şi amplă documentare a artei contemporane româneşti, realizat de către Adrian Bojenoiu şi Alexandru Niculescu în sediul Institutului Român de Cultură şi Cercetare Umanistică de la Veneţia. Pe de altă parte, *Performing History*. Artişti: Ion Grigorescu şi cuplul Anetta Mona Chisa-Lucia Tkácová, care trăieşte şi lucrează la Praga. Un proiect curatoriat de către Maria Rus Bojan şi Ami Barak, în colaborare cu teoreticianul Bogdan Ghiu şi revista de artă IDEA Artă+Societate. Întrebarea pe care şi-au pus-o mulţi auzind numele artiştilor ce vor ocupa Pavilionul României a fost legată tocmai de modul în care pot „funcţiona" împreună artişti nu doar din generaţii diferite, dar şi cu practici aparent diferite. Răspunsul stă tocmai în titlul acestui proiect expoziţional. Toţi aceşti trei artişti fac, de fapt, acelaşi

jos:
Ion Grigorescu, Hamlet, 1998. Digital Print, 240cmX150cm, Copyright: Ion Grigorescu

lucru: body art și performance. Dar în epoci istorice total diferite: în comunismul est-european și în epoca globalizării contemporane. O artă realizată în perioada comunistă, în spațiul domestic, secretă, ascunsă, pusă „în dialog direct cu posteritatea", în cazul lui Grigorescu, sau o artă total la vedere, supra-expusă, voit transparentă. O artă a corpului, care performează tocmai pentru a-și apropria istoria. Corpul este mediul, scena și actorul prin care Istoria este „jucată".
După 20 de ani, discursul despre Est se reconfigurează și încearcă să se scrie în sine, fără ajutorul instrumentelor venite din Vest. Așa cum propune teoreticianul Piotr Piotrowski în studiile sale, arta estică trebuie în sfârșit privită ca model puternic, de sine stătător, nesubordonat unui model mai puternic. În *The Future of Nostalgia*, teoreticiana rusă Svetlana Boym vorbește tocmai despre de-linearizarea istoriei: scrierea unei istorii a artei în care Estul este integrat în narațiunea vestică ar trebui înlocuită cu o încercare perseverentă a căutării rupturilor, a discontinuităților. Tocmai într-un asemenea dialog teoretic și în căutarea unei asemenea rupturi intervine proiectul propus pentru Pavilionul român la Bienala de la Veneția. Acesta se vrea o altfel de privire asupra Europei estice, un Est de esență artistică, vizual, corporal, o imagine care să depășească granițele perspectivei canonice occidentale de percepție a istoriei și a modernității.
Linia de gândire pe care curatorii o propun este cea care vizează existența modernităților secunde, marginale, ale Estului. Nu vorbim de o unică modernitate, ci de o pluralitate a acestora; istoria întreruptă din Est – al cărei început de analiză l-am regăsit în expoziția (și catalogul consistent) *Les Promesses du Passé* de la Centre Georges Pompidou din 2010 – a dezvoltat de fapt, vor să demonstreze curatorii, o altă filosofie a istoriei, o trăire artistică a istoriei. Tocmai această discontinuitate este privită acum precum o expresie originală a Estului. Imaginea unei modernități alternative se configurează artistic prin *Performing History* și, odată cu acest proiect, se relansează noțiunile de Vest și Est. Estul, reîntors în matca sa după o perioadă de resorbire în Vest, se afirmă în sine prin artă. „Performarea istoriei" de către două generații de artiști înseamnă de fapt propunerea unui dialog între două stadii istorice și raportarea artistică la istorie.
Cu multe discontinuități, lumea de dinainte și de după comunism marchează operele lui Ion Grigorescu și ale cuplului Anetta Mona Chisa și Lucia Tkácová. Ion Grigorescu, artistul subteran, a lucrat întotdeauna cu corpul, transpunându-și pe acesta tocmai istoria. Corpul devenea, în perioada comunistă, singura cale de acces de la istoria colectivă la istoria personală, singurul mediu posibil de lucru. Iar Chisa/Tkácová lucrează din 2000 cu corpul ca suport pentru sculpturi vivante, jonglează cu propriile lor stări de introspecție, extrovertite prin artă.
Într-un moment când istoria artei estice se discută în termeni de urgențe, necesități, instrumente, moduri de abordare și surse credibile, un proiect precum *Performing History* pare că încearcă o reevaluare a artei în Est și o redefinire a sa; o regăsire a Estului printr-o privire asupra artei sale. Istoria aici s-a trăit corporal. Corpul a fost mediul, instrumentul pe care arta și l-a „disputat" – așa cum spun curatorii – cu politica și istoria.
Bienala de la Veneția va fi deschisă anul acesta între 4 iunie și 27 noiembrie. Rămâne de văzut și citit istoria pe care o va scrie și pe care o va genera.

Club Electro Putere at the Venice Biennale // Romanian Cultural Resolution–documentary

31 May–27 November 2011

Club Electro Putere announces its participation at the 54th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia with the project entitled Romanian Cultural Resolution – documentary exhibited at the New Gallery of the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research in Venice and initiated by Adrian Bojenoiu and Alexandru Niculescu.

Romanian Cultural Resolution – documentary was selected to represent Romania at the Venice Biennale together with the project entitled Performing History, exhibited at the Romanian Pavilion in the Giardini di Castello; (artists: Ion Grigorescu, Anetta Mona Chifla & Lucia Tkáãová, curators: Maria Rus Bojan, Ami Barak, Bogdan Ghiu).
Romanian Cultural Resolution – documentary consists of transferring the activity of the Centre for Contemporary Culture Club Electro Putere from Craiova in the frame of the Venice Biennial with the intention of disseminating the activity of a Romanian independent art center in the international art context, proposing a documentation and research platform of the contemporary Romanian art. RCR – documentary surveys the solutions and tendencies which Romanian visual arts have developed over the last years. This brings into discussion not only the renaissance and reformation of the contemporary artistic discourse but also an entire range of problems and circumstances that illustrate the artist's fragile status in his local context and the adjustment of the international artistic context to the idea of spectacle and mercantilism.

Romanian Cultural Resolution – documentary has several stages during the Biennial: presentation of a documentary film based on interviews, presentation of a photographic archive of the exhibitional RCR project from Werkschau Spinnerei, Leipzig and from Club Electro Putere, Craiova, presentation of a selection of Romanian art books representative for the art context of the last 20 years, the release of the Romanian Cultural Resolution catalogue by Hatje Cantz publishing house, the vernisage of the project *The Iron Curtain, a Memory Box,* initiated by Ştefan Constantinescu and Xandra Popescu produced in partnership with the artists: Deimantas Narkevicius, Peter Forgacs, Zuzanna Janin, Via Lewandowski, Liliana Moro, Karen Mirza, Brad Butler, Yvez Netzamer, The Âbäke Collective.
Club Electro Putere is a Romanian centre for contemporary culture founded in 2009 by Adrian Bojenoiu and Alexandru Niculescu. The history of Club Electro Putere begins in the seventies: it was founded to organize cultural activities for the proletariat working in the "Electroputere" plant, which produced electric motors for locomotives and industry. At the same time, it functioned until 1989 as a center of control and propaganda for the Communist Party. After the fall of Communism, the cultural activities carried on there declined dramatically, and ceased in 1995. That year marked the beginning of a period when the public taste for new media and forms of entertainment coming from the West became ever more apparent, and gradually led to the disappearance of a cultural context hitherto identified with the middle-classes. Between 1995 and 2000 the space was used variously as a pub, a night club, and a fitness and health club, until it finally closed. In 2009 it resumed the title of Centre for Contemporary Culture.
The CEP activity is focused on inquiring into contemporary human practices concentrated on cultural manifestations. The purpose of the centre is to enable inter-human cultural exchanges by connecting different levels of reality and expression. The cultural activities of CEP question the status of contemporary culture having the aim of decoding the existing expression and communication forms in order to produce and promote alternative narrative structures.

Artişti: Alexandra Croitoru & Ştefan Tiron în colaborare cu Vasile Pop Negreşteanu, Ion Grigorescu, Julian Mereuţă, Aurelia Mihai, Ciprian Mureşan, Miklos Onucsan
Cu participarea: Marina Albu, Răzvan Botiş, Ştefan Sava
Curator: Magda Radu
Vernisaj: 15 aprilie 2011, Club Electro Putere Craiova

Aici şi Atunci

text de **MAGDA RADU**

Expoziţia Aici şi Atunci *reuneşte artişti din generaţii diferite şi îşi propune să reflecteze asupra temei „artistului la lucru", aducând în discuţie relaţia trecut-prezent, problema identităţii naţionale, precum şi relaţia complicată între demersul artistic şi contextul socio-politic. Unele dintre lucrările selectate în expoziţie au un substrat autobiografic, iar prin recursul la autoreprezentare şi prin dimensiunea lor performativă, ele vorbesc despre condiţia artistului în societate şi despre circumstanţele - uneori problematice – care îi definesc activitatea.*

Lucrările lui Julian Mereuţă, realizate în 1970 – şi neexpuse până acum –, sunt emblematice pentru felul în care anumite practici artistice au fost restricţionate şi condamnate la marginalitate în timpul regimului comunist. Prin contrast, Ciprian Mureşan chestionează cealaltă faţetă a producţiei artistice, anume proliferarea artei oficiale şi dezvoltarea cultului personalităţii lui Ceauşescu. Proiectul O frescă pentru România, iniţiat şi conceput de Alexandra Croitoru şi Ştefan Tiron, problematizează modul în care este reprezentată istoria recentă, execuţia picturii fiind realizată de Vasile Pop-Negreşteanu, un artist căruia i se încredinţau în trecut comenzi oficiale.
Demonstrând o continuitate cu preocupări anterioare, o serie de fotografii recente ale lui Ion Grigorescu îl înfăţişează pe artist angajat în diverse activităţi cotidiene care sunt investite de el cu o dimensiune ritualică. Performanţele discrete ale lui Miklos Onucsan sunt transformate în autoportrete „de parcurs" care au un substrat polemic şi propun un comentariu subtil privind locul artistului în societate.
Aici şi Atunci face parte din proiectul Romanian Cultural Resolution organizat de Club Electro Putere împreună cu Institutul Cultural Român din Berlin şi prezentat iniţial în Werkschau Spinnerei Leipzig în perioada 1 mai – 1 iunie 2010.

Night Public Sculpture

NIGHT AN

text de **MARIA MANOLESCU – 2META**

CONCEPT
Modul în care mediul, tehnologia, relațiile sociale și spațiul public converg în crearea unei paradigme estetice constituie baza conceptului curatorial al proiectului. El dezvoltă ideea urbanizării experienței estetice ca pe o experiență a modelării urbane specifice, a spațiului public și social, a sferei publice.

KEYWORDS
Light-sculpture, energii alternative, ecologia, ecosofia, public space, public sphere.

SLOGANUL PROIECTULUI
Night and its Light

Proveniența fotografiilor: Night Public Sculpture

UNDE, CÂND
Bruck an der Leitha, landul Niederosterreich
Inițiatoarea proiectului: Anamaria Altmann
Într-o primă etapă (septembrie 2011), Bruck va găzdui rezidențe artistice de câteva săptămâni. Pe de o parte, artiștii vor veni în contact direct cu orașul, istoria lui, spațiul public, amprenta specifică a mitologiei contemporane locale, iar pe de altă parte comunitatea publică din Bruck an der Leitha se va familiariza cu practicile artistice contemporane.
„What is not public is not art" – Boris Buden.
La sfârșitul perioadei de rezidență, artiștii vor expune schițele pentru următoarea fază a proiectului *Night Public Sculpture*, ce se va finaliza în 2012, când publicul din Bruck an der Leitha va fi efectiv pus în mișcare de fluxul luminos al sculpturilor, amplasate în spațiul urban familiar: pe străzi, scuaruri, clădiri etc. Redescoperirea unor unghiuri și perspective noi, ascunse, evidențierea frumuseții latente a orașului în detaliile lui concrete se va face prin fascinanta experiență a luminii și a practicilor artistice contemporane.
Funcția poetică, cea care „recompune universurile de subiectivare", ne lasă să pătrundem într-o zonă de recompunere imaginativă, fantastică, a unor spații urbane familiare, altfel uzate vizual.

DEZVOLTAREA CONCEPTULUI ÎN IMPLEMENTAREA LUI
Proiectul vizează configurarea a trei tipuri de experiențe, accentul punându-se pe relaționarea lor; vom numi deci:
1. sfera publică, spațiul public și social
2. light art, urban art, site-specific art, environmental art, eco-art
3. energiile alternative, ecologia, ecosofia
Relaționarea acestor tipuri de experiență, practicile interdisciplinare, termenul de *intermedia,* care definește însuși domeniul *light-sculpture*, tipul de *„estetică relațională"* de care vorbește Bourriaud, deschid calea spre o necesară „gândire a complexității", integrată și operațională.

1. *Spațiul public*, ca element al unui concept mai cuprinzător – cel de spațiu social – generează experiența proximității, a unei „stări de întâlnire" impusă oamenilor (Althusser), așa cum arta însăși este o „stare de întâlnire" (Bourriaud). Nelimitându-se la

spațiul fizic sau la proprietatea publică, putând fi privit din perspective diferite, spațiul public va fi re-creat, re-compus în contextul proiectului nostru.
Sfera publică, bazată pe universalitate, raționalitate, normativitate, în sensul descris de Habermas, va fi privită de noi în sens diferit, ca o reconfigurare a unei multiplicități, a unei fragmentări, în spiritul post-modernității. În perioada rezidenței (septembrie 2011), artiștii vor avea ca punct de plecare ansamblul relațiilor umane din Bruck an der Leitha, contextul lor social, actorii săi. Ei nu vor privi spațiul de expunere ca pe unul autonom și privativ. În faza finală a proiectului, ansamblul de light-sculpture va fi generator de spațiu public novator și, implicit, de spațiu social.

2. *light-art, urban-art, site-specific art, environmental art, eco-art*
Definită ca intermedia, light-art manipulează lumina pentru crearea obiectului sculptural. Merită amintit faptul că lumina, ca mediu imaterial, intră în componența obiectuală a sculpturii, în materialitatea sa; tocmai binaritatea material / imaterial (cea care, de altfel, definește particularitatea fotonului, ca dualitate undă-particulă) constituie particularitatea acestui tip de artă. Material / imaterial, virtual / real, „obiectul" concret, sculptural, își dezvoltă materialitatea în sfera unei noi experiențe a percepției.
Lucrările pe care artiștii le vor realiza în proiectul nostru pot include, alături de lumină – ca mediu – și mișcarea, interactivitatea, instalațiile spațiale, culoarea, iluzia optică etc.
Spectacolul optic, ca „raport social între persoane" (Guy Debord) mediat de imaginile optice – intervenții fizice în spațiul orașului – vor face parte din procesul de regenerare urbană. „Regimul nocturn al imaginii", de care vorbea Gilbert Durand, nu va fi singurul care

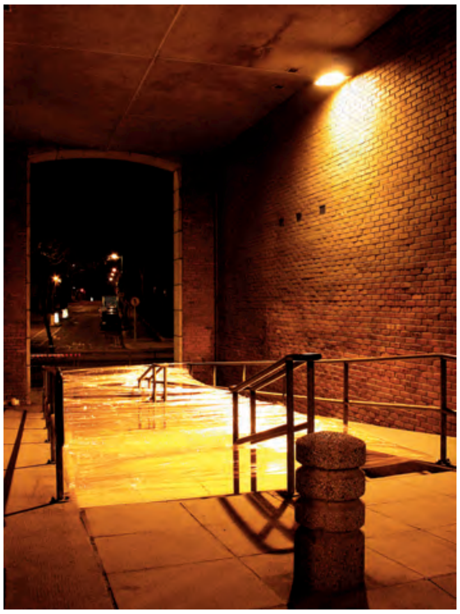
ND ITS LIGHT

va da profunzime imaginarului artiştilor invitaţi.
Nefiind singular ca tematică – să amintim aici *The Light Festival* – Ghent (ianuarie 2011), *The Biennial of light art Austria*, 2010 – Linz şi Langenzersdorf, expoziţia *Light art from artificial light* – ZKM, Karlsruhe, 2006, sau *The Light Art Museum* în Eindhoven (Olanda), pentru a numi doar câteva – proiectul nostru curatorial operează cu concepte şi practici artistice contemporane.
O particularitate a sa o constituie interfaţa de ECO-ARTĂ pe care o generează lucrările de light-sculpture.

3. *energiile alternative, ecologia, ecosofia*
Folosind surse de energie alternativă, netradiţionale, nepoluante, regenerabile, obţinute dintr-o sursă naturală (energie solară, eoliană etc.), cu impact scăzut asupra mediului, lucrările de light-sculpture pot fi privite ca eco-artă, conştientizând necesitatea unei interacţiuni responsabile cu mediul natural.
Merită să luăm în considerare conceptul de *ecosofie*, dezvoltat de Guattari, ca o articulare între subiectivitate, social şi mediu, mai precis o articulare între ansamblul ecologiilor: politică, environmentală (pentru raporturile cu mediul), socială (pentru raporturile cu „socius", realităţile economice şi sociale) şi mentală (pentru raportările la psyché, problema producerii de subiectivitate umană).
Promovarea unei gândiri complexe, transdisciplinare, construirea unui nou umanism, care nu poate fi decât ecologismul actual, ne conduc spre o nouă paradigmă estetică, cu o nouă configurare, cu implicaţii în planuri multiple şi reinventarea unei subiectivităţi atât individuale, cât şi colective, „subiectivitatea transindividuală".

În concluzie, *Night Public Sculpture* este un proiect bazat pe discursurile şi practicile artistice contemporane. După cum se ştie deja, „atitudinile devin forme", iar formele se răsfrâng în social, ca forme de „subiectivitate transindividuală".

Nicolas Bourriaud – Esthétique relationnelle, 1998.
Louis Althusser, Ecrits philosophiques et politiques, 1995.
Jurgen Habermas – The Structural Transformation of the Public Sphere – An Inquiry into a Category of Bourgeois Society, 1989.
Gilbert Durand – Les Structures anthropologiques de l'imaginaire – Introduction a l'arhétypologie générale, 1992.
Guy Debord – Société du spectacle, 1967.
Felix Guattari – Les trois écologies, 1989; Chaosmosis, 1992.



pagina alăturată, stânga:
M Heindl – Austria Enjoy Wien

pagina alăturată,dreapta:
Patricia Teodorescu

sus (de la stânga la dreapta):
1. M Heindl – Austria, a familiar leyer
2. Tea Hatadi

deasupra:
Romelo Pervolovici – Meduze, Sibiu, 2007

The „Other" Body / „Celălalt" corp

text de **LAURA GRÜNBERG**

sus:
Mihai Zgondoiu

mijloc:
Cătălin Burcea

jos:
1. Marina Oprea
2. Dan Raul Pintea

pagina alăturată:
Petru Lucaci

Victoria Art Center for Contemporary Cultural Production este un spaţiu dedicat artei contemporane, creat dintr-o iniţiativă privată pentru a veni în sprijinul artiştilor români. Centrul îşi propune stimularea şi promovarea artei contemporane româneşti şi facilitarea schimburilor culturale internaţionale. Centrul urmăreşte de asemenea crearea unui cadru pentru dialog interdisciplinar prin organizarea de dezbateri, mese rotunde, lansări de publicaţii, precum şi iniţierea unor programe educaţionale vizând dezvoltarea gustului şi apetitului pentru produsul cultural contemporan. Victoria Art Center şi-a propus în aceeaşi măsură să sprijine producţia de artă contemporană prin susţinerea şi promovarea unor proiecte exploratorii de actualitate.
Astfel, deschiderea centrului s-a produs cu lansarea proiectului Body under surveillance/ Corpul supravegheat*, o temă de actualitate în societatea contemporană, globală, informatizată. Al doilea proiect susţinut de Victoria Art Center este* The „other" body /„Celălalt" corp*. Artiştii prezenţi pe simeze cu acest prilej sunt: 2Meta, George Anghelescu, Maria Bordeanu, Daniel Brici, Cătălin Burcea, Traian Boldea, Adela Bonaţ, Irina Broboană, Francisc Chiuariu, Daniel Djamo, Carmen Dobre, Loredana Dragne, Regina Ionescu, Regele Ionescu, Iosif Kiraly, Signe Lillemark, Claudiu Lucaci, Petru Lucaci, Flavia Lupu, Cristian Macovei, Bogdan Mateiaş, Romana Mateiaş, Valeriu Mladin, Marina Oprea, Christian Paraschiv, Vlad Petri, Dan Raul Pintea, Liviu Puzdercă, Alexandru Rădvan, Bogdan Raţă, Marilena Preda Sânc, Petra Sitaru, Albert Sofian, Bogdan Teodorescu, Roman Tolici, Roxana Trestioreanu, Florin Vitzman, Mihai Zgondoiu.*
(Curator: Petru Lucaci).

Ne trebuie mereu un termen de referinţă în raport cu care să definim realităţile care ne înconjoară. De când lumea, operăm cu dualisme, stereotipuri, etichete: cultură vs. natură; raţional vs. iraţional; potrivit vs nepotrivit, normal vs. anormal, minte vs. trup etc. Din motive de confort cognitiv, împărţim permanent lumea în „noi" şi „ceilalţi". Împărţim lumea, dar facem în acelaşi timp ierarhii, clasificări, aprecieri cu consecinţe directe şi indirecte asupra noastră, însă mai ales asupra „celorlalţi".
„Celălalt", „altul"– sunt printre cele mai interesante şi ofertante concepte din ştiinţele socio-umane, toate definiţiile şi discuţiile gravitând în mod constant în jurul conceptului de identitate.
La modul cel mai simplu, noţiunea de „otherness" se referă la noi vs. ei, deci, implicit, la diade de tipul exludere / includere, majoritar / minoritar, cu putere / fără putere, outsider / insider, margine / centru, etc. Procesul de transformare a cuiva în celălalt („othering") este unul foarte complex, fiind strâns legat de de lupta de şi pentru putere, de tipul de cunoaştere dominantă la un anume moment, de problematica inegalităţilor sociale etc. Au scris pe tema lui „the otherness", printre mulţi alţii, Hegel (dialectica stăpân / sclav), Husserl (cu referire la modelul ontic-noematic al lui celălalt), Levinas, Derrida, Simone de Beauvoir (în „Al doilea Sex" cu referire la definirea femeilor-femininului ca fiind „the other" prin raportare la bărbaţi/ masculinitate), sau G.H. Mead (discutând despre rolul celorlalţi semnificativi în procesele socializării).
La fel de ofertant este conceptul de „celălalt" şi atunci când este translatat la tematica corporală şi restrâns la sfera artelor vizuale. Întrupând dihotomiile „ei vs. noi", social şi cultural vorbind, considerăm inima sau creierul mai importante decât stomacul sau splina, degetul inelar mai important decât dege-

stânga (două imagini):
Carmen Dobre

dedesubt (de sus în jos):
1. Vlad Petri
2. Iosif Kiraly

tul mic, părul de pe cap mai important decât cel de pe corp, considerăm că este mai bine să fii dreptaci decât stângaci, apreciem corpul slab și nu pe cel gras, corpul frumos și nu pe cel urât, corpul tânăr și nu pe cel bătrân, corpul sănătos și nu pe cel bolnav sau cu vreun handicap, corpul alb și nu pe cel de alte culori / etnii, corpul heterosexual și nu pe cel homosexual, corpul mediatizat și nu pe cel anonim, etc. Astfel, aceste „alte corpuri" – bolnave, grase, urâte, colorate, firave, deviante – devin „alt fel" de corpuri, „celelalte" corpuri: marginale, absente, invizibile, discriminate, alienate în raport cu corpurile etalon, acceptate și valorizate social și cultural de societățile în care trăim. Deseori, judecând așa, uităm că există cel puțin un „celălalt" în fiecare din noi!
Mari artiști precum Jenny Saville, Robert Mapplethorpe, Matthew Barney, Cindy Sherman, Jake & Dinos Chapman, Nikki S. Lee, Ron Mueck au comentat cu mijloace specifice pe marginea acestei teme. Ei investigheaza noțiunea de identitate (Nikki S. Lee), explorează cultura rasială și homosexuală încercând să instaureze demnitatea acestor subiecte (Robert Mapplethorpe) inventează corpuri imaginând creaturi monstruoase (Jake & Dinos Chapman) sau corpuri transgresive ce nu respectă codurile genetice umane (Jenny Saville, Matthew Barney) etc.
În speranța unor comentarii autohtone pertinente, cu iz local, dar cu respirație globală, care să intre în dialog cu tipuri de acest fel de abordări vizuale consacrate deja în arta contemporană, în cadrul proiectului „Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice" (http://corpuri-perspectivecontemporane.blogspot. com/) a fost lansată către artiști invitația de a gândi vizual pe marginea temei „celălalt corp". Rezultatul: o expoziție pretext de meditație despre alteritate, diferență, despre „noi vs. ei" în lumea întrupată în care trăim.

3

ARTA ÎN SPAȚIUL PUBLIC

Art in Public Space

Punctul zero al

text de **RALUCA VOINEA**

Se dezbate încă în Bucureşti dacă arta publică ar trebui să fie ceva monumental, plasat pe un soclu, sau ceva colorat, decorând pereţii staţiilor de metrou; dacă ar trebui să includă petrecerile câmpeneşti cu grătare din parcuri (motivate sau nu electoral) şi serbările orăşeneşti în costume de epocă din oraşul vechi, între timp transformat într-o capcană turistică gentrificată[1]; în orice caz nu ar trebui să excludă demonstraţiile ONG-urilor împotriva demolărilor mai mult sau mai puţin ilegale, nici cererile acestora pentru piste de biciclete şi mai mult verde. Ceea ce lipseşte însă din acest inventar este chiar cadrul politic care face totul posibil: arta în public şi predispoziţia acestui public, infrastructurile de decorat şi motivele de celebrat.

deasupra:
Monument – Istorie / Isterie 2, Dan Perjovschi, septembrie 2007, courtesy the artist and Goethe-Institut Bucureşti

pagina alăturată:
Peisaj cu habitus national, Mihai Mihalcea, septembrie 2008, courtesy Mihai Mihalcea

Condiţiile de existenţă ale artei în spaţiul public sunt rareori problematizate în proiectele artistice sau activiste; ele se leagă şi de situarea fizică a publicului în relaţia sa cu structura urbană, pe de o parte, şi cu spaţiul comunal pe de alta.
Aceste condiţii / condiţionări sunt cele care definesc spaţiul public drept o scenă pentru exprimarea preferinţelor estetice şi ideologice ale celor îndreptăţiţi să-şi pună în joc deciziile. Contrazicerea lor se petrece de obicei mai ales prin momente trecătoare de protest, întrerupere sau diversiune, exprimate prin corp ca un ultim instrument aflat la dispoziţie, fie că vorbim de corpul individual, artistic, de corpul re-interpretat sau de cel colectiv şi imprevizibil. A se muta, a ţipa, a sări, a sta nemişcat, a sporovăi, a murmura, devine pentru subiect singurul mod de a rămâne în viaţă printre ruine, decoruri, garduri de beton şi panouri de afişaj publicitar. Cu cât mai masive şi mai permanente sunt monumentele ridicate de municipalitate, cu atât mai precare corpurile care trec pe lângă ele; cu cât mai luxoase vitrinele magazinelor, cu atât mai zdrenţăroşi cerşetorii din faţa lor; cu cât mai rapide maşinile care străbat oraşul, cu atât mai puţin graţioase trupurile mergând, continuu încercând să ocolească sau să evite alte maşini, câini vagabonzi, sau gropi. Dacă, aşa cum sugerau membrii colectivului FREEE, publicul artei publice este o ficţiune nostalgică[2], arta publică la rândul ei este un concept volatil, care cu greu mai ţine pasul cu schimbările dramatice din politica de fiecare zi, şi provocînd din linia întâi semnificaţia şi scopurile Artei înseşi, într-un sens mai profund. Revoltele populare şi revoluţiile se răspândesc peste tot în lume şi ocupă spaţiul public (de la pieţe ale libertăţii sau pieţe însângerate la ecrane TV multiplicate şi ziduri de facebook), cu corpuri anonime învestite de către chiar vocile lor redescoperite şi amplificate. Acesta nu mai este o ficţiune, este publicul real, cel care prin prezenţa şi prin manifestarea sa demonstrează ceea ce artei îi lipseşte în ultima vreme: neacceptarea status-quo-ului, nesupunerea faţă de reguli, crearea de noi reguli de implicare, comunitate, vis şi speranţă, sacrificiu şi solidaritate. În astfel de momente, ne dăm seama că într-o stare de revoluţie perpetuă toate structurile şi limitările inventate de societate pentru a preveni revoluţia însăşi pot să nu fie luate în seamă, nimeni nu are nevoie de ele. Atunci arta se dovedeşte a fi parte constitutivă a status quo-ului şi devine dispensabilă, deconectată cum este de urgenţele momentului istoric.
Această stare de deconectare caracterizează cele mai multe dintre abordările artistice din România post-'89, în care isteria revoluţionară de acum 20 de ani a şters sau discreditat orice formă de artă care este politică în intenţii. După 1989 şi începutul verii lui 1990, ne-au rămas doar recent acoperitele urme de gloanţe din clădirile centrale şi borna kilometrică plantată în faţa Teatrului Naţional din Piaţa Universităţii, declarată km 0 al libertăţii. Borna, cu diferite înfăţişări şi mesaje, în ultimii 20 de ani a fost unul dintre cele mai durabile monumente (deşi neoficial) din spaţiul public post-comunist. Îngrijită aproape din umbră de către membrii Asociaţiei 21 decembrie, servind ca loc de întâlnire pentru fiecare comemorare a revoluţiei din '89, borna simbolicului kilometru zero stă astăzi pe un modest soclu, pictat în culorile steagului naţional şi instaurând „zona liberă de neocomunism”[3]. Dacă la început a fost un simplu indicator al memoriei, amintind de decembrie 1989 şi iunie 1990, prin dublul strat al tricolorului românesc şi cel al unei pronunţări care asociază în mod clar democraţia şi libertatea cu anti-comunismul, borna kilometrică a devenit acum doar o altă ilustrare a curentului oficial de reconstrucţie a istoriei dintr-o perspectivă ideologică adesea echivalentă unei politici de stat. Mai mult decât atât, în ianuarie 2011, curând după moartea lui Cristian Paţurcă, figura care a dat imnul oficial al demonstraţiilor din '90, un nou monument a apărut lângă borna kilometrului 0, un monument funerar inscripţionat cu versurile refrenului acestui imn, al cărui ultim rând pronunţă că este mai bine să fii „mort decât comunist” (comunist scris cu litere roşii, pentru a fi clar că e vorba de „ciuma roşie”, una dintre cele mai frecvente metonimii pentru regimul politic de dinainte de '89). Comemorarea morţilor necesită moartea comunismului, sau cel puţin a memoriei acestuia, iar în spaţiul public cele două nu pot coexista. Este interesant de notat faptul că orice formă de expresie publică este îndeaproape monitorizată de autorităţi, că procesul obţinerii permisiunilor pentru orice instalare sau acţiune în spaţiul public este unul îndelungat şi birocratic, îndreptat spre descurajarea solicitantului, că fie comisia pentru monumente a

sferei publice în Bucureşti

Ministerului Culturii, fie municipalitatea (sau chiar amândouă) ar trebui să aprobe astfel de cereri. Cu toate acestea, crucea de marmură cu portretul şi versurile lui Cristian Paţurcă a fost instalată (montată în ciment, un semn de stabilitate) în chiar ziua înmormântării lui, deci cu o viteză uimitoare, ca şi cum centrul oraşului ar fi un cimitir public, aşteptând pe oricine să vină şi să performeze acolo ritualurile înmormântării celor dragi. Greutatea simbolică a revoluţiei a prevenit orice opoziţie oficială faţă de un astfel de gest, şi apropierea spaţiului public a fost îngăduită fără niciun fel de rezistenţă.

O modalitate de a explica această atitudine ar fi prin tradiţia religiei ortodoxe de a comemora prin plantarea unei troiţe, tradiţie evocată de către Mirel Bănică în relaţie cu Piaţa Universităţii[4]. Într-adevăr, prezenţa covârşitoare a Bisericii Ortodoxe Române în sfera publică s-a dovedit de neclintit în ultimii ani, iar capacitatea sa de a aduce voturi tuturor politicienilor pioşi a răsplătit-o cu beneficii importante, între care o parte semnificativă din bugetul de stat pentru construirea catedralei neamului[5]. Politicile protective ale statului faţă de Biserică, împreună cu adevărate strategii de imagine din partea unor clerici, pe fundalul unor ritualuri vechi de secole care încă îşi păstrează semnificaţiile puternice pentru o populaţie rurală în majoritatea ei până nu de mult, ajută Biserica să-şi păstreze necontestată poziţia de top între instituţiile care se bucură de cea mai mare încredere. Din păcate, aceasta înseamnă că este şi una dintre puţinele instituţii capabile încă să mobilizeze mase de oameni şi să-i determine să-şi urmărească scopurile cu multă hotărâre şi răbdare.

La sfârşitul lui octombrie 2010, au avut loc două evenimente paralele care au adus fluxuri de oameni din toată ţara la Bucureşti: unul a fost expunerea pentru câteva zile a moaştelor sfinţilor Dimitrie, Pavel, Constantin şi Elena la biserica Patriarhiei, pe care aproximativ 20.000 de oameni au venit să le atingă, stând organizaţi la coadă timp de ore în şir, zi şi noapte, în timpul celui mai friguros octombrie din ultimii ani. În contrast cu mulţimea aceasta, tăcută şi disciplinată, pe 27 octombrie, în Piaţa Constituţiei, au venit cam un sfert din cei 80.000 de oameni pe care sindicatele sperau să-i strângă pentru ceea ce se anunţa a fi cel mai mare protest anti-guvernamental de după 1990. Obosiţi, frustraţi şi dezamăgiţi de insuccesul moţiunii de cenzură împotriva guvernului, dezbătută în acea zi la Parlament, oamenii au plecat acasă mult mai devreme decât ora până la care ar fi putut protesta în mod legal şi şi-au petrecut restul zilei urmărind reprezentarea protestelor la ştirile televizate. La 20 de ani după ce filosoful Vilém Flusser le diagnostica situaţia post-istorică, românii îi rămâneau acesteia consecvenţi, purtându-se mai puţin ca cetăţenii unei „republici şi mai mult ca o masă reacţionând la transmisiunile tv"[6]. Doar că de data aceasta mass-media şi-a pierdut puterea, nu mai este în control, iar transmisiunile sunt cel mult un zgomot de fundal, care nu poate fi luat în serios şi folosit în favoarea lor, ca cetăţeni sau ca masă.

Resemnarea de la a mai avea cerinţe comune şi neîncrederea că revoltele populare pot determina o schimbare reală par să fi adus publicul înapoi la condiţia sa de aglomerare de trupuri trecând unul pe lângă altul şi ducându-şi viaţa privată, transformând până şi plângerile în proceduri formale, performate mai degrabă la cererea liderilor de sindicat sau a altor agitatori decât pentru promisiunea unui rezultat pozitiv. Chiar şi teoreticieni ai spaţiului public, precum Ciprian Mihali, declară la rândul lor drept inutilă asocierea spaţiului public în România unui spaţiu al emancipării: „…spaţiul cotidian – dacă a funcţionat în democraţiile cele mai avansate şi într-o epocă de stabilizare a acestora drept un spaţiu în care au fost cucerite drepturi şi libertăţi – încetează astăzi să mai răspundă acestor revendicări şi să mai facă loc unor acţiuni comune sau de creare a comunului.[7]"

Într-adevăr, dacă e să revedem exemplele de mai sus de investire colectivă, cu Piaţa Universităţii şi Palatul Patriarhiei ca centre de reprezentare, pare că un cult al morţilor, naţionalistic şi religios, este acela care mai ţine legată o societate abuzată, alcătuită din indivizi lăsaţi să se descurce singuri cu urmărirea visului capitalist, adică, în cuvintele aceluiaşi Ciprian Mihali, să trăiască „o realitate a dezindividualizării, a pseudo-identificării cu modele standardizate"[8]. Corpurile moarte, sau rămăşiţele lor materiale şi simbolice, par să indice modele mai autentice decât cele în viaţă, oferite de politic şi de media. Corpurile moarte sunt dincolo de bio-politică, ele intră într-un un alt regim de orânduire, în care pot fi din nou tratate ca fiinţe umane, în care degradarea şi umilirea nu mai pot avea loc. Morţii sunt de asemenea cele mai importante dovezi cu care se poate confirma o mişcare revoluţionară sau delegitima un regim politic – în ambele cazuri, inocenţa şi numărul fiind cele care dau gradul de autenticitate şi respec-

dedesubt:
Daniel Knorr – Tramvaie și instituții, proiect realizat în cadrul Spațiul Public București 2007. Foto: Eduard Constantin (dreapta), Goethe-Institut Bukarest (stânga)

tiv de vină. În cele din urmă, cei „plecați dincolo" configurează spațiul public la fel de mult ca și însoțitorii lor mai mult sau mai puțin vii.
Corpurile imobile sau cele într-o stare incertă atrag la fel de mult ca cele moarte și îngropate – de la obsesia cu starea starurilor de televiziune care zac în comă pe paturi de spital, până la acele momente rare când viața se transformă în metaforă, așa cum s-a întâmplat pe 23 decembrie 2010, când un om a sărit în semn de protest de la balconul Parlamentului României, în timpul unui discurs al primului ministru. Corpuri care cad, care zac întinse, care se îndoaie sau care sunt nemișcate par să rezoneze cel mai bine cu atitudinea de retragere dintr-o sferă publică agonistică, dintr-un câmp de luptă pe care bătăliile sunt inevitabil pierdute, deci nemeritând să fie luptate deloc. Un câmp pe care învinșii au fost împușcați cu gloanțele simbolice de a nu fi avut nicio șansă încă de la început[9].
Artistic, tiparele de folosire a corpului în spațiul public se apropie suprinzător de liniile de gândire urmărite mai sus și, în acest sens, am trei exemple: unul este un proiect de artă publică, altul un happening coregrafiat și al treilea un flash-mob.
Pentru proiectul mai mare *Spațiul Public București* | *Public Art Bucharest 2007*[10], artistul Dan Perjovschi a propus *Monument (History/ Hysteria 2)*[11], o sculptură vie performată timp de o săptămână, câteva ore în fiecare zi, în Piața Universității și evocând mineriada din inima Bucureștiului care a avut loc în 1990. Monumentul a fost interpretat de doi actori, unul reprezentând un miner (și îmbrăcat corespunzător), iar celălalt un „golan" (numele folosit pentru categoria de intelectuali care la vremea respectivă erau identificați drept dușmani ai guvernului și cărora Cristian Pațurcă le-a dat imnul oficial, menționat mai sus). Unul lângă celălalt, cei doi actori erau înghețați în timpul performance-ului în diferite poziții, unele aparent de confruntare, altele pașnice, iar altele mai ambigue. Totuși, relația dintre ele rămânea una liniștită, cu greu amintind tumultul din urmă cu 17 ani, și punând între paranteze istoria post-comunistă înveninată în care două clase ale societății au devenit ireconciliabil antagoniste. Sculptura vie a devenit astfel o alegorie a corpului social prezent, captiv în istoria sa recentă ca într-un purgatoriu și așteptând scrierea acestei istorii dintr-o perspectivă imparțială.
Un alt moment tăcut oferit spre reflecție, în același loc, s-a petrecut un an mai târziu, în 2008, în cadrul proiectului „Anticorp", organizat de Vava Ștefănescu în vecinătate, la Centrul Național al Dansului. Mihai Mihalcea, coregraf și director al Centrului a adus câțiva invitați să ocupe spațiul din jurul fântânilor de la Piața Universității, întinzându-se pe jos într-o acțiune numită „Peisaj cu habitus național", care își dorea să „scurtcircuiteze logica privirii adormite" a trecătorilor și să provoace prin imaginea puternică a corpurilor întinse pe asfalt „absența conștiinței civice și lipsa de reacție aproape generalizate".
Happeningul a avut un rol de oglindă retrovizoare, în care publicul putea vedea cum punctul zero al acelui loc a fost mai întâi un grup de corpuri orizontale pe jos, înainte de a deveni o cruce verticală. Mihalcea (care în lucrarea lui Perjovschi personifica se și el un miner), făcea din nou manifestă în piață conștiința corpului ca mediu și mesaj, a corpului care trebuie mai întâi să reaproprieze spațiul fizic pentru a face apoi posibil ca acesta să reprezinte un spațiu de întâlnire real, deschis și participativ.
Ultimul exemplu datează din februarie 2011, când un flash-mob[12] a fost organizat de diferite ONG-uri, artiști și activiști la piața Matache, după ce aceștia au eșuat în a obține aprobarea unei demonstrații legale, de mai mari dimensiuni. Un grup de aproximativ 70-80 de oameni au venit în piață și au simulat un atac de cord, căzând pe jos sau rămânând nemișcați în poziție de cădere. Protestul lor face parte dintr-o dezbatere și o critică mai ample, împotriva planului municipalității de a lărgi strada pe care se află și piața, aparent pentru a decongestiona traficul din oraș. Unul dintre motivele de

protest este felul abuziv în care autorităţile au declasificat monumente istorice de pe această stradă, pentru a putea să le demoleze, o operaţie care în unele cazuri s-a petrecut peste noapte, evacuând oamenii care încă locuiau acolo şi transformând într-un morman de moloz clădiri care făceau parte din patrimoniul arhitectural al oraşului. Aceasta a fost una din numeroasele situaţii din ultimii ani în Bucureşti, când diferite ONG-uri au ridicat vocea şi au căutat moduri paşnice de a lupta cu politica publică ne-transparentă, coruptă şi orientată către profitul comercial personal a municipalităţii, dovedind că spaţiul urban, ca cel mai imediat strat al sferei publice, poate fi încă un loc de negociere, în care tot mai mulţi oameni, în special tinerii hipsteri, învaţă să-şi ceară dreptul la oraş. Cu toate acestea, flash-mobul de la piaţa Matache a confirmat şi vizual ceea ce se ştia sau măcar se suspecta deja: corpul cetăţeanului este dispensabil, se poate trece peste el atunci când ne împiedică, nefiind nici măcar un obstacol real, cu atât mai puţin un partener de dialog. Poliţiştii, mai numeroşi decât protestatarii, prezenţi acolo şi preocupaţi cu fotografierea şi filmarea potenţialilor „criminali", erau ochelarii de soare ai autorităţilor, filtrul care face comunicarea unidirecţională, transformă spaţiul public într-o ficţiune şi democraţia într-un cuvânt de dicţionar.
Ar trebui adăugat faptul că această critică a demolărilor a produs o altă dezbatere, referitoare la motivaţia protestatarilor şi la atitudinea lor câteodată fetişistă, nostalgică pentru patrimoniu, deturnând discuţia de la oamenii care trăiau în acele case şi de la ghetoizarea deliberată a zonei, care a fost treptat deconectată de la serviciile de bază precum apa, electricitatea sau căldura[13].
Astfel ajungem înapoi la cadrul menţionat la începutul acestui text, cadrul mai larg al sferei publice, care ar trebui să fie una inclusivă, deschisă şi liberă, în primul rând politică, şi care în schimb este împărţită în felii, privatizată, păzită şi uneori cosmetizată. Doar că acest proces se petrece cu complicitatea celor care sunt dornici să-şi vândă partea lor de *publicitate* în schimbul unei plimbări liniştite prin mall sau a celor care-şi abandonează corpurile individuale căderii.
Ceea ce golanii din 1990 şi hipsterii din 2011 au în comun este dorinţa de exprimare personală, de a purta bărbi şi părul lung, de a protesta şi de a cânta sau de a merge pe bicicletă pe lângă clădiri frumoase. Şi unii şi alţii au eşuat acolo unde nu au reuşit să umple şi spaţiul dintre corpurile lor – acel spaţiu de coexistenţă şi de ciocnire cu alte corpuri, corpurile murdare sau cele conformiste, cele neinteresante sau cele bătrâne, ale celorlalţi. O sferă publică nu poate fi revendicată decât colectiv – ceea ce pare a fi fost uitat în nerăbdarea post-comunistă de a alunga din vocabularul zilnic orice reminiscenţă a fostului regim, inclusiv scenariile sale utopice pentru un viitor anonim şi comun.
Tricolorul românesc pictat pe piatra care susţine borna kilometrului 0 în Piaţa Universităţii încă mai are o gaură în mijloc. Doar că acum nu mai este vidul plin de potenţial din zilele când emblema socialistă fusese tăiată din steag, ci doar o formă neagră ce perpetuează doliul şi dovedeşte lipsa de imaginaţie politică. Monumente şi acţiuni (fie ele organizate sau spontane) precum cele menţionate în acest text pot doar să inducă o iluzie de libertate, ele nu pot înlocui prezenţa reală şi necesară a publicului în toate locurile în care soarta sa este decisă.

dedesubt:
Café-cndb
Posterul dezbaterii „La ce e bună arta politică în timpuri ca acestea?!", organizată în cadrul seriei Café-bar Manifest, o platformă nomadă iniţiată de Asociaţia E-cart.ro în 2009, ca parte a unui program mai amplu, Departamentul pentru Arta în Spaţiul Public.

Note:

1 *Potrivit* Time Out Bucureşti, *martie-aprilie 2011 sunt mai bine de 140 de localuri în centrul vechi al capitalei, majoritatea deschise după 2008. Dintr-un centru comercial, cu magazine de artizani şi cârciumi cu parfum comunist, centrul vechi a devenit acum un loc exclusivist de consum, populat mai ales de tineri şi de turişti.*

2 *Dave Beech, Andy Hewitt, Mel Jordan: „Functions, Functionalism and Functionlessness: On the Social Function of Public Art after Modernism", în Mel Jordan & Malcolm Miles (eds.):„Art and Theory after Socialism", Intellect Books, 2008*

3 *Pe 7 aprilie 2010, în Republica Moldova a fost creată o petiţie online, cu ocazia comemorării unui an de la „revoluţia din aprilie", petiţie adresată guvernului de la Chişinău şi cerând instalarea unui monument similar celui din Bucureşti în Piaţa Marii Adunări Naţionale din capitala Moldovei. Merită citat pe larg din textul petiţiei: „Piaţa Universităţii din Bucureşti apare în discursul public drept „KM 0 al democraţiei". În această piaţă cetăţenii au dat jos regimul dictatorial comunist. Aici s-a sfârşit o istorie de teroare şi groază pentru majoritatea cetăţenilor României Comuniste. Tot din acest loc, atât valorile democraţiei, cât şi cele naţionale au fost apărate ori de câte ori s-au aflat în pericol. După Revoluţia din decembrie 1989 a urmat cea din aprile 2009 de la Chişinău, Basarabia. Piaţa Marii Adunări Naţionale din Chişinău devine ceea ce este Piaţa Universităţii din Bucureşti. Şi la fel cum în Piaţa Universităţii din Bucureşti există acea cruce si borna pe care este scris ZONA LIBERA DE NEOCOMUNISM, aşa trebuie instalată acelaşi tip de bornă şi în Piaţa Mării Adunări Naţionale din Chişinău." Petiţia a adunat doar 7 semnături, dar este relevantă pentru importanţa dată locurilor simbolice ale luptei anti-comuniste din Bucureşti. http://www.petitieonline.ro/petitie/piata_marii_adunari_nationale_zona_libera_de_neocomunism_-p58195054.html*

4 *Mirel Bănică este co-autor, împreună cu Valeriu Antonovici al unui scurt documentar realizat în 2008, despre Piaţa Universităţii ca loc al memoriei. Într-un interviu cu Cristian Cercel, publicat în revista Observator Cultural (nr. 427, iunie 2008), el spune: „În Biserica Ortodoxă, cetăţeanul X din satul Y, ca să-şi arate «ataşamentul faţă de credinţă», plantează o troiţă pe margine de drum. Ei, plimbându-te în Piaţa Universităţii, ai impresia că te plimbi pe marginea drumului: e vorba de o memorie moştenită oarecum din stilul acesta ortodox de a comemora. Dacă eu, Mirel Bănică, vreau să ridic mâine o cruce de lemn în memoria eroilor şi vreau s-o plantez în mijlocul Pieţei Universităţii, cred că nimeni nu mă va împiedica." http://www.observatorcultural.ro/Am-avut-un-muzeu-in-aer-liber-al-Revolutiei-Romane-si-l-am-distrus-cu-buna-stiinta.-Interviu-cu-Mirel-BANICA*articleID_19940-articles_details.html*

5 *http://www.catedralaneamului.ro/*

6 *Vilém Flusser: On the Death of Politics, în revista Public (Toronto), nr. 37 (2008). Tradus după transcrierea originală a unei prezentări pe tema „Media şi Revoluţie", susţinută la Mannheim, Germania, pe 17 noiembrie 1990.*

7 *Ciprian Mihali: Mizeria simbolică a spaţiului public, pe platforma online CriticAtac. http://www.criticatac.ro/5130/mizeria-simbolica-a-spatiului-public/*

8 *Ibid.*

9 *„Un fleac, i-am ciuruit", a spus recent realesul preşedinte Băsescu pe 7 decembrie 2009, când voturile pentru alegerile prezidenţiale încă nu se terminaseră de numărat. Citatul parafrazează un altul din filmul cunoscut al lui Sergiu Nicolaescu, „Cu mâinile curate", din 1972.*

10 *Proiectul, care a avut loc între 20 aprilie şi 15 octombrie 2007 a fost o iniţiativă a Goethe-Institut Bucureşti, Institutul Cultural Român şi Allianz Kulturstiftung. A fost curatoriat de Marius Babias şi Sabine Hentzsch.*

11 *http://www.spatiul-public.ro/ro/perjovschi_p/perjo_proiect.html*

12 *http://www.youtube.com/watch?v=-LwgnbDb_mA*

13 *Vezi textele lui Florin Poenaru şi Alexandru Bălăşescu pe CriticAtac: http://www.criticatac.ro/4819/pentru-cine-conteaza-hala-matache/ ; http://www.criticatac.ro/4783/de-ce-hala-matache-conteaza/*

Textul de faţă a apărut în publicaţia proiectului CHIŞINĂU- Artă, Cercetare în Sfera Publică / Editor: Ştefan Rusu
Publicat de: Centrul pentu Artă Contemporană-(KSA:K), Chişinău, 2011

The ground 0 of public sphere in Bucharest

text by **RALUCA VOINEA**

There is still the debate in Bucharest whether public art should be something monumental, placed on a plinth, or something colourful, decorating the walls of the metro stations; if it should include the widely attended barbecues in the parks (with or without electoral motivations) and the city feasts with belle-époque costumes in the historic centre, meanwhile turned into a gentrified trendy tourist trap[1]; it should certainly not exclude the NGOs demonstrations against more or less illegal demolitions, nor their eco pleas for bike lanes and more green.
What misses though from this inventory is precisely the political frame which makes it all possible: the art in the public and its public's predisposition, the infrastructures to decorate and the reasons to celebrate. The very conditions for existence of art in public space are seldom challenged in artistic or activist projects; these conditions are also strongly connected to a broader physical situating of the public towards its relation to the urban structure on the one hand, and to the shared, communal space on the other.
These conditionings are the ones to define public space as a stage for the display of aesthetic and ideological preferences of those empowered to play their decisions. Countering them usually happens mainly through fleeting moments of protest, interruption or diversion, expressed through the body as the ultimate means one has at their disposal, whether we are talking of the individual, artistic body, of the re-enacted body, or the collective, unpredictable one. Moving, screaming, jumping, standing still, performing, chatting, murmuring, becomes the only way for the subject to stay alive among ruins, props, cement fences and advertising billboards. The heavier and more permanent the monuments built by the city, the more precarious the bodies passing by them; the more luxurious the shop windows, the less dressed the beggars in front of them; the faster the cars crossing the city, the less gracious the bodies walking, continuously slaloming in order to avoid cars, stray dogs or holes in the ground. If, as FREEE collective were pointing out, the public of public art is a nostalgic fiction[2], public art in its turn is a volatile concept, hardly keeping up with the dramatic changes in the everyday politics, and challenging from the first front the meanings and purposes of Art in a more profound sense. Popular revolts and revolutions are spreading throughout the world and occupying public space (from liberation or bloody squares to multiplied television screens and facebook walls) with anonymous bodies suddenly empowered by their own, rediscovered, loud voices. This is not anymore a fiction, this is the real public, who in its presence and manifestation demonstrates what art currently lacks: unacceptance of the status quo, disobedience to the rules, creation of new rules of engagement, communion, dream and hope, sacrifice and solidarity. One realizes thus that in a state of perpetual revolution all the structures and limits generally invented by society to prevent revolution itself can be well left aside, nobody needs them. Then art proves to be a constituent part of the status quo and becomes dispensable, disconnected as it is from the urgencies of the historic moment.
It is this disconnectedness which characterizes most of the artistic approaches situated in post-89 Romania, where the revolutionary hysteria of 20 years ago has wiped out or vilified any form of art that is political in its intentions. What we were left with after 1989 and the hazy late spring-early summer of 1990 were the only recently covered bullets' holes in the central buildings, and the boundary stone implanted in front of the National Theatre, in University Square, declared km 0 of freedom. The stone, with different looks and messages in the past 20 years was one of the most durable monuments (albeit not an official one), in the post-communist public space. Taken care of almost from the shadow by the members of the 21st of December Association, serving as a gathering point for every commemoration of the '89 revolution, the symbolical km 0 boundary stone lays today on top of a simple pedestal, painted in the colours of the national flag, and instating the "neo-communism free area"[3]. While in the beginning it was a simple memory mark, reminding of December 1989 and June 1990, through the double layer of the Romanian tricolour and that of a statement clearly associating democracy and freedom to anti-communism, the boundary stone has become now just another illustration of the official trend in history's reconstruction from an ideological perspective which is often equivalent to a state policy. Moreover, in January 2011, shortly after Cristian Paţurcă, the figure who has given the official anthem of the 1990 demonstrations, has died, a new monument appeared right next to the ground 0 stone, a funerary monument inscribed with the text of this anthem's choir, the last line of which is setting forth that "it is better to be dead than a communist" (communist, written in red letters, to clearly evoke the "red pest", one of the most frequent phrases used as metonymy for the political regime in Romania until '89). The commemoration of the dead requires the death of communism, or at least of its memory, and in public space the two cannot coexist. It is interesting to notice that any form of public expression is closely monitored by the authorities, that the process of obtaining permissions for any installation or action in the public space is a long and bureaucratic one, aimed at discouraging the solicitant from such demands and that it is the Commission for Monuments belonging to the Ministry of Culture, and/or the municipality who should approve such demands. Nevertheless, the marble cross with the portrait of Cristian Paţurcă and his verses was installed (mounted into concrete, a sign of permanence) on the very day of his funeral, so at incredible speed, as if the city centre was a public cemetery, waiting for anyone to come and perform the burials of their dear ones. The symbolical weight of the revolution prevented any official opposition to such gesture, and the appropriation of public space allowed for with no resistance.
One way to explain this attitude could be through the Orthodox religious tradition of remembrance, that of placing a roadside cross, which Mirel Bănică evokes when talking about the University Square[4]. Indeed, the presence of the Romanian Orthodox Church in the whole of the public sphere has proven unshakeable in the last years, just as its capacity of bringing votes to all pious politicians rewards it with important benefits, among which an important chunk from the state budget for the building of a national cathedral[5]. The mix of protective state policies, smart marketing moves from its clerics and the centuries-old rituals with strong meanings for a population until not long ago rural in its majority help the Church maintain its incontestable top position in the list of the country's most trustworthy institutions. Unfortunately it is one of the few which can still mobilize masses of people and show their determination and resilience in trying to achieve their goals. At the end of October 2010 two parallel occasions brought fluxes of people from all over the country to Bucharest: one was the exposure for several days at the Orthodox Patriarchate church of the relics of saints Dmitri, Paul, Constantine and Elena, which reportedly around 20.000 people came to touch, queuing patiently for hours in long organized lines which could be seen day and night during one of the coldest October in the last years in Bucharest. The disciplined crowd was contrasted on the 27th of October by another one, only meters away, in the Constitution Square, in front of the Palace of Parliament, where there showed up only about a third of the 80.000 people the Unions had hoped to gather in what should have been the most widely attended anti-government protest after 1990. Tired, frustrated and disappointed by the insuccess of the impeachment motion debated on that day in Parliament and aimed at replacing the government, people went home much earlier than the permission for the demonstration was granted, and spent the rest of the day watching themselves on TV, featured by the news. 20 years after Villem Flusser was diagnosing their post-historical situation, Romanians were staying true to it, resembling less the citizens of "a republic, but rather a mass reacting to broadcasts"[6]. Except that by this time media itself had lost its power, it is no longer in control, and broadcasts are merely a background noise, not to be taken seriously and used in their favour, as citizens or as a mass.
Resignation from common claims and scepticism that popular upheavals can determine real change seem to have brought back the public to its condition of alien individual bodies passing by each other and leading their life in private, turning their complaints into formal procedures, performed more for the sake of the Unions' leaders or other instigators than for the promise of a positive outcome. Theoreticians of public space, such as Ciprian Mihali are in their turn declaring as futile the equivalence of public space in Romania to a space of emancipation: "…the quotidian space – if it functioned in the most advanced democracies (…) as a space in which rights and freedoms have been conquered – ceases today to respond to these claims and to make place to common actions or actions of creating the common."[7]
Indeed, if we are to go back to the above mentioned examples of common investiture, with Piaţa Universităţii and the Palace of the Patriarchate as representational centres, it looks like the nationalistic and religious cult of the dead is the only one still keeping together an abused society, of individuals left by themselves to cope with the chasing of the capitalist dream, in the words of the same Ciprian Mihali to "pseudo-identify" themselves to the "standardized models"[8]. Dead bodies, or their material and symbolical leftovers, seem to indicate more genuine models than the ones alive, delivered by politics and media together. Dead bodies are beyond bio-politics, they enter another regime of regulation, where they can be treated as human beings again, the degradation and humiliation can no longer take place. The dead are also the most important proofs with which one can certify a revolutionary movement, or delegitimize a political regime – in both cases, innocence and number counting the degrees of authenticity and guilt, respectively. In the end, the departed are just as much configuring public space as their more or less alive companions.
The immobile or nearly-dead body attracts almost to the same extent as the dead-and-buried one – from the obsession with the condition of television stars' who are laying in coma on hospital beds, to the rare moments when life turns into metaphor, as was the

pagina alăturată, stânga:
Caragialiana Live, un performance al coregrafilor și dansatorilor independenți, la inițiativa Alexandrei Pirici, martie 2011, în cadrul acțiunii CNDB-Ocupat. Foto: Eduard Constantin

pagina alăturată, dreapta:
Piața Universității, ianuarie 2011. Foto: Raluca Voinea

case on the 23rd of December 2010, when a man jumped in protest from the balcony of the Parliament during a speech of the prime-minister. Falling, laying down, bending or motionless bodies seem to resonate most with the attitude of retreat from the agonistic public sphere, a battlefield where fights are inevitably lost, therefore not worthy of being fought at all, where losers are targets that have been riddled with the symbolic bullets of not having had any chance of winning in the first place[9].

Artistically, the recent use of the body in public space is surprisingly similar in the patterns used and I have three examples following this line of thought: one is a public art project, another one a choreographed happening and the third a flash-mob.

As his contribution to the project „Spaţiul Public Bucureşti ı Public Art Bucharest 2007"[10], the artist Dan Perjovschi proposed the project „Monument (History/Hysteria 2)"[11], consisting in a living sculpture performed for a few hours every day, during a week, in the University Square and evoking the violent miner-lead incursions (mineriade) into the heart of Bucharest in 1990. The monument was enacted by two actors, one representing a miner (and dressed accordingly), and the other a "hooligan" (the name broadly used for the category of intellectuals, who were at the time of the fights identified as the enemies of the government and to whom the above mentioned Cristian Paţurcă gave their anthem). Next to each other, the two actors were frozen during the performance in a few different positions, some seemingly confrontational, others peaceful and others more ambiguous. However, the relationship between them remained a still one, hardly recalling the turmoil of 17 years before, and putting between brackets the spiteful post-communist history in which two classes of society had become irreconcilably antagonistic. The living sculpture became an allegory of the social body, captured in its recent history as in a limbo and waiting for the writing of this history from an unbiased position.

Another silent moment offered for reflection in about the same spot, was taking place a year later, in 2008, in the frame of a project called "Anticorp (Anti-body)", organized by Vava Ştefănescu at the nearby National Centre for Contemporary Dance. Mihai Mihalcea, choreographer and director of the Centre has invited a few guests to occupy the space around the fountains of the University Square, by laying down on the ground, in an action called "Landscape with national habitus", which was aiming at "short-circuiting the sleepy gaze of the passers-by", at challenging through the powerful image of the elongated bodies on the asphalt "the absence of civic conscience and the almost generalized lack of reaction". The happening acted as a sort of rear view mirror, in which the public could see again how the ground zero was first of all a group of horizontal bodies on the ground, before it became a vertical cross. Mihalcea, having impersonated a miner in Perjovschi's Monument, was through this later action making again manifest into the square the consciousness of the body as a medium and a message, of the body which needs first to re-appropriate the physical space in order to make it possible that it represents a real, open and participative space of encounter.

The last example dates from February 2011, when a flash-mob[12] was organized by different NGOs and activists at the Matache market, after their failed attempts to get the approval for a legal, bigger demonstration. A group of approximately 70-80 people went to this market and faked a heart-attack, falling or freezing in a falling position. Their protest was part of a wider debate and criticism against the municipality's plan to enlarge the street where the market is also found, apparently in order to de-congest the traffic. One of the main reasons of protest was the abusive way in which authorities have de-classified historical monuments alongside the street, to be able to demolish them, an operation which in some cases happened overnight, evacuating people who were still living there and turning into a pile of rubble buildings which were part of the city's architectural patrimony. It was one of several situations in recent years in Bucharest, when different NGOs have raised their voice and looked for peaceful ways of fighting the un-transparent, corrupt and commercially-oriented public policy of the municipality, proving that the urban space, as the most immediate layer of the public sphere, can still be a place of negotiation, where more and more people, especially the young hipsters, learn to claim their rights to the city. However, the flash-mob in Piaţa Matache confirmed also visually what was already known or at least suspected, that the body of the citizen is dispensable, it can be stepped over if stumbled upon, it is not a real obstacle, let alone a partner in dialogue. The more numerous police officers than protesters, present at the action and preoccupied with photographing and video-recording faces of the potential "criminals", were the shades of the authorities, the filter which makes communication unidirectional, turns public space into a fiction and democracy into a dictionary word.

It is worth mentioning that the criticism of the demolitions brought to the surface another debate, referring to the motivation of the protesters and to their sometimes fetishist, nostalgic attitude towards patrimony, not really focusing the discussion on the people who were living in the houses, and on the deliberate previous ghettoization of the neighbourhood, which had been gradually disconnected from basic services such as water, electricity or heating[13]. This in fact brings us back to the frame mentioned in the beginning of this text, the frame of the wider public sphere, which should be an inclusive, open and free one, which should be first and foremost political, and which is instead sliced into portions, privatized, guarded and sometimes cosmeticized.

Except that this is a process taking place with the complicity of either those who are eager to sell their share of publicity for a relaxed walk in the shopping mall, or of those who abandon their individual bodies to the fall. What the hooligans of 1990 and the hipsters of 2011 share is the desire for personal expression, for the inalienable rights to wear beards and long hair, to protest and to chant, or to ride their bikes passing beautiful buildings. Where they both have failed is where they missed the space in-between their bodies – and this is the space of coexistence and clash to different bodies, the dirty or the conformist, the dull or the old bodies of the other. A public sphere can only be claimed collectively – what seems to have been forgotten in the post-communist urge to sack from the everyday use any reminiscence of the former regime, including its utopian scenarios for anonymous, communal futures. The Romanian tricolour painted on the stone that holds the mark of km 0 in University Square still has a whole in its middle. Only now it is not the emptiness full with potential from the days when the socialist emblem was cut off from the flag, but a black shape that perpetuates mourning and proves a lack of political imagination. Monuments and actions (be they organized or spontaneous) such as the ones mentioned in this text, by themselves are barely inducing an illusion of freedom, they cannot replace the real and required presence of the public in all the spaces where its fate is decided.

Notes:

[1] According to Time Out Bucharest, March-April 2011, there are more than 140 bars, restaurants or pubs in the old centre, the majority of which opened after 2008. From a commercial centre with small artisan shops and communist-style restaurants, the neighbourhood has now turned into an exclusive hang-out place, for young people and tourists.

[2] Dave Beech, Andy Hewitt, Mel Jordan: "Functions, Functionalism and Functionlessness: On the Social Function of Public Art after Modernism", in Mel Jordan & Malcolm Miles (eds.): Art and Theory after Socialism, Intellect Books, 2008

[3] On the 7th of April 2010, a petition online was created in the Republic of Moldova, on the occasion of one year after the "April revolution", addressed to the government in Chi_in_u and demanding the installation of a similar monument in the Square of the Big National Assembly of the Moldovan capital. It is worth quoting extensively from the text of the petition: "The University Square in Bucharest appears in the public discourse as the <0 km of democracy>. In this square the citizens have removed the communist dictatorial regime. Here was ended a history of terror and awe for the majority of Communist Romania's citizens. Still in this place, both the values of democracy and the national ones were protected every time they were in danger. After the Revolution in December 1989 followed the one in April 2009 in Chişinău, Bessarabia. The Square of the Big National Assembly in Chişinău becomes what University Square is in Bucharest. And in the same way in the University Square in Bucharest there exist that cross and that roadside mark on which it is written THE NEOCOMMUNISM FREE AREA, the same kind of mark must be installed in the Square of the Big National Assembly in Chişinău." The petition only raised 7 signatures, nevertheless its text is telling of the importance given to the symbolic marks of Bucharest's fight to communism. http://www.petitieonline.ro/petitie/semnaturi/piata_marii_adunari_nationale_zona_libera_de_neocomunism_-p58195054.html

*[4] Mirel Bănică is co-author with Valeriu Antonovici of a short documentary film realized in 2008, about University Square as a place of memory. In an interview with Cristian Cercel published in Observator Cultural weekly magazine (no. 427, June 2008), he states: "In the Orthodox Church, the citizen X from the village Y, in order to show his <attachment to faith>, implants a roadside mark. Well, walking through University Square you get the feeling you're walking on the side of the road: it's a memory keeping inherited from this orthodox way of commemorating. If I, Mirel Bănică, want to raise tomorrow a wooden cross in memory of the heroes and want to put it in the middle of the University Square, I believe nobody will prevent me." http://www.observatorcultural.ro/Am-avut-un-muzeu-in-aer-liber-al-Revolutiei-Romane-si-l-am-distrus-cu-buna-stiinta.-Interviu-cu-Mirel-BANICA*articleID_19940-articles_details.html*

[5] http://www.catedralaneamului.ro/

[6] Vilém Flusser: On the Death of Politics, in Public review (Toronto), no. 37 (2008). Translated from the original typescript of a talk delivered on the theme ''Media and Revolution," Mannheim, Germany, 17 November 1990.

[7] Ciprian Mihali: „The Symbolic Misery of Public Space", on the online platform CriticAtac. http://www.criticatac.ro/5130/mizeria-simbolica-a-spatiului-public/

[8] Ibid.

[9] "A trifle, I riddled them down" said newly re-elected president Băsescu on the 7th of December 2009, when the votes for the presidential elections were still counted. The quote is a paraphrase from a famous policier movie directed by and starring Sergiu Nicolaescu, in 1972.

[10] The project, developed between 20 April - 15 October 2007, was an initiative of Goethe-Institut Bukarest, the Romanian Cultural Institute and Allianz Kulturstiftung. It was curated by Marius Babias and Sabine Hentzsch.

[11] http://www.spatiul-public.ro/ro/perjovschi_p/perjo_proiect.html

[12] http://www.youtube.com/watch?v=-LwgnbDb_mA

[13] For more views in this debate there are the texts of Florin Poenaru and Alexandru Bălăşescu on CriticAtac: http://www.criticatac.ro/4819/pentru-cine-conteaza-hala-matache/ http://www.criticatac.ro/4783/de-ce-hala-matache-conteaza/

Memorialul

Arhitectură a memoriei colective, Memorialul Holocaustului *recuperează în registru estetic un trecut tragic. Ansamblul este, în egală măsură, o arhivă personală în care se pot recunoaşte urmele traseului artistic al sculptorului Peter Jacobi.*
Ghidat de elemente conceptuale, receptorul parcurge un traseu în care trecerea de la concret la abstract susţine travaliul memoriei. Introducând activitatea cinematică, artistul pune sub semnul întrebării concepţia tradiţională despre artă în spaţiul public, propunând noi forme de interacţiune cu situl. Elementele sculpturale au fost ele însele imaginate ca proces: modificând datele senzoriale ale privitorului, acestea amintesc oprirea forţată a vieţii şi perceperea fizică a timpului înainte de moarte.
Artistul a ales în mod intenţionat ca parte a ansamblului o coloană, semnificaţiile acestui element fiind multiple şi binecunoscute în România, ţară în care se găseşte una dintre celebrele coloane ale lumii.
Gândit ca interfaţă între artele vizuale, sculptură, urbanism şi comunicare socială, memorialul oferă şansa unei dezbateri privind luarea în posesie şi transformarea spaţiului public. Abordarea conceptuală şi formală transfrontalieră caracterizează poziţia artistică a autorului.

text de **MAGDA PREDESCU**
foto: **PETER JACOBI**

Trauma din trecut, salvarea de la uitare şi vindecarea memoriei prin estetic sunt teme constante ale creaţiei lui Peter Jacobi. O bună parte din lucrările sale vorbesc despre pierderile – materiale, simbolice, afective – pe care anumite comunităţi le-au suferit. Ajuns în Germania la începutul anilor '70, artistul, care trăise în copilărie războiul, s-a confruntat cu elementele incomode pentru naţiunea germană. Dinţii de dragon şi buncărele de pe linia Siegfried, munţii de moloz de la marginea oraşelor vorbeau despre eşec, pierdere, violenţă şi neputinţă. Recuperarea în registru artistic a urmelor războiului a reprezentat în acel moment o modalitate de asumare a evenimentelor – posibilă şi nu umilitoare pentru un artist român, deşi, ce-i drept, de origine germană. Traumele rezistă adesea reprezentării şi punerii în naraţiune, de aceea doliul a fost mai uşor de efectuat de cineva în egală măsură interior şi exterior comunităţii germane. Experienţa s-a repetat în cazul Memorialului de la Bucureşti, memoria traumatică aparţinând în acest caz altor comunităţi. Ridicat în faţa clădirii fostului Minister de Interne, locul de unde au plecat ordinele pentru pogromurile din România şi pentru transporturile către Transnistria, Memorialul este un adevărat loc al memoriei în sensul lui Nora, un loc al timpilor stratificaţi şi imbricaţi, perpetuând amintirea evenimentelor trecute. Lucrare de maturitate, în el regăsim parcursul artistic al lui Peter Jacobi: diferitele regimuri de semne utilizate au existat în anumite variante vreme de mai bine de patru decenii, dar abia acum, în urma unui proces de decantare, se încadrează într-un ansamblu unitar. Câteva elemente ale Memorialului sunt simboluri identitare: roata Rromilor, steaua lui David, pietrele de mormânt provenind din cimitirele evreieşti de la Odessa. Cu excepţia ultimelor – ruine aparţinând unui alt timp – elementele cu amprentă identitară sunt mai vechi structuri inelare duble sau instalaţii care şi-au modificat semnificaţia prin ridicarea din bi- în tridimensional. Gradul de abstractizare fiind, adesea, destul de ridicat, s-a apelat la elemente discursive – etichete explicative care ancorează memoria spaţial şi temporal. Elementul central al ansamblului memorial este o instalaţie construită pornind de la opoziţiile interior-exterior, deasupra-dedesubt, elemente recurente ale operei lui Jacobi pe care le întâlnim şi în fotografie,

Holocaustului

sculptură sau instalaţii. A fi în interior înseamnă a experimenta concavitatea, închiderea, situarea sub nivelul solului a elementului central, permiţându-i vizitatorului o experienţă de tip descindere *ad inferos*. Spaţiul sepulcral este sugerat şi prin plasarea în apropiere a pietrelor de mormânt desacralizate. Ca soluţie tehnică s-a optat pentru beton şi fier ruginit. În proiectarea Memorialului, Jacobi a introdus activitatea cinematică, imaginând fenomenele plastice ca proces. Interiorul construcţiei centrale este un spaţiu scenografic care permite dezvoltarea iluzionistă de semne. Tipul de material utilizat pentru interior contribuie la modificarea condiţiilor percepţiei. Suprafeţele de granit permit captarea, nuanţarea şi ritmarea luminii. Plafonul filtrează lumina fragmentând-o, iar suprafaţa de granit reflectă razele, astfel încât experienţa pare aceea dintr-un cabinet de oglinzi. Integrând în anumite circumstanţe elementul acvatic, Jacobi lărgeşte paleta stimulilor senzoriali. Îmbinarea de lumină, umbră şi, uneori, zgomot de ploaie contribuie la redefinirea permanentă a sitului. Experienţa temporală a vizitatorului este amplificată de faptul că elementele ansamblului sunt astfel amplasate încât construiesc un traseu. Datele senzoriale se modifică în funcţie de momentele zilei sau anului. În anumite cazuri se schimbă şi înţelesurile: umbra proiectată schiţează în mod perfect elementul dorit – Steaua lui David – doar în ziua comemorării. Memorialele care se construiesc pretutindeni în Europa denunţă un deficit de memorie. Din cultura vizuală post-Holocaust o comparaţie care s-ar impune ar fi aceea cu Memorialul realizat la Berlin de Peter Eisenman (în proiectul iniţial a fost implicat şi Richard Serra): trasee labirintice construite prin acumularea de paralelipipede de rocă amintind de pietrele tombale. Spre deosebire de Jacobi, Eisenman nu aduce în instalaţie însemnele identitare, existând un spaţiu subteran amenajat în acest scop. Abstracţia este totală, spaţiul este neutru. Dar, atât Jacobi, cât şi cei doi americani includ în memorialele lor procesul şi serialitatea (în cazul Memorialului de la Bucureşti, serialitatea apare la elementul Via Dolorosa, care schiţează şinele de cale ferată). Conotaţii identitare româneşti aduce în ansamblul memorial coloana-furnal, ea însăşi element recurent al operei lui Jacobi, în vârful căreia a fost gravat cuvântul „Zahor" („Aminteşte-ţi"). Coloana susţine, astfel, reamintirea, nu doar în registru iudaic, ci ca exerciţiu comun de memorie, ca datorie a tuturor.

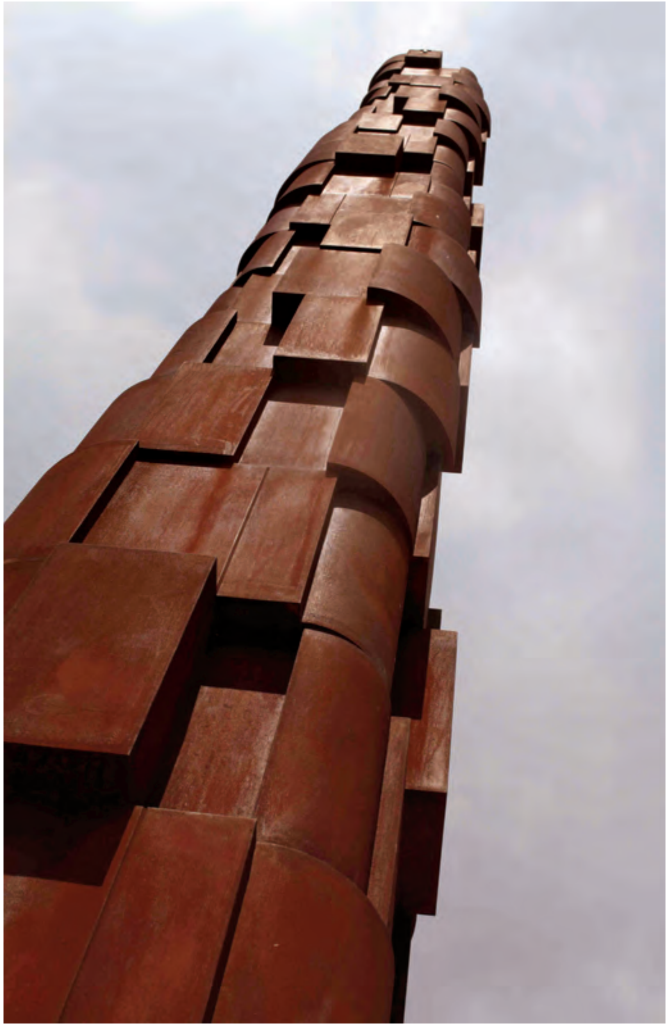
PETER JACOBI

despre Memorialul Holocaustului din Bucureşti

foto: **PETER JACOBI**

La sfârşitul războiului, aveam zece ani: am văzut trupe româneşti, germane, ruseşti. Am trăit bombardamentele din Bucureşti şi Ploieşti. Am văzut consecinţele politice cauzate de războiul provocat de Germania nazistă. Am suportat împreună cu minoritatea germană din România discriminările regimului comunist, naţionalizarea bunurilor, deportarea femeilor şi bărbaţilor cu vârsta între 16-45 ani în Uniunea Sovietică, încarcerarea pentru doi ani fără proces a tatălui meu.
În anii postbelici, am văzut filmele documentare despre lagărele de concentrare, atrocităţile războiului, suferinţele populaţiei civile din Uniunea Sovietică şi din alte ţări, dar şi filme documentare despre procesele criminalilor de război de la Nürnberg.
Din 1970, trăiesc în Germania, într-un oraş distrus de un bombardament anglo-american pe 23 februarie 1945, cu câteva săptămâni înainte de capitularea Germaniei – în douăzeci de minute au murit 18.000 de oameni, mai ales femei şi copii. La marginea acestei localităţi (Pforzheim), ca în multe alte oraşe germane, se găseşte un munte format din milioane de metri cubi de moloz, practic mormântul acestui oraş altădată splendid. Cu ocazia călătoriilor mele prin Germania am vizitat foste lagăre de concentrare în care am putut reconstrui drama deţinuţilor evrei, rromi, ruşi, polonezi, francezi. Am descoperit imaginile sutelor de sinagogi incendiate în „Noaptea de cristal" din 9 noiembrie 1938. Din copilărie şi până astăzi, drama războiului nu m-a părăsit niciodată.
Munţii de moloz de la marginea oraşelor Pforzheim, Berlin, München au declanşat preocuparea mea mai întâi fotografic-documentară pentru tema memorialului. Am petrecut în jur de trei ani fotografiind – din acel moment cu un concept artistic – resturile liniei de apărare Westwall /Siegfriedlinie construită de Hitler între 1938-1941. Căutam în imagini asocieri cu land-art-ul american, cu instalaţiile de pe platourile sud-americane din secolele 12-14, dar şi cu sculptura contemporană în general.
Am realizat primele memoriale dedicate unor personalităţi antifasciste – de exemplu contelui de Stauffenberg (atentatorul lui Hitler). De asemenea, am realizat, fără o comandă socială, sculpturi în vederea găsirii unei forme contemporane pentru comemorarea victimelor războiului. În anii '80, au apărut primele studii pentru spaţiul memorial, sculptura „Steaua lui David", „Epitaful", coloana memorială.
În 2006, a fost anunţat pe internet concursul pentru realizarea Memorialului Holocaustului din România. Elementele componente erau deja gândite şi realizate în diverse forme. Astfel, macheta prezentată a cuprins preocuparea mea de aproape treizeci de ani, fapt care a convins juriul. Integrarea urbanistică a acestui ansamblu în spaţiul de pe strada Anghel Saligny respectă conceptul arhitectonic al urbaniştilor de la finele secolului 19, care au creat aici un spaţiu liber în faţa fostului Minister de Interne.

deasupra:
Portret Pweter Jacobi, colaj fotografic de Iosif Kiraly



CRUCEA SECOLULUI

Troiţă pentru spectatorul grăbit[1]

text de **CORIOLAN BABEŢI**

Fruct al meditaţiei lui Paul Neagu asupra evenimentelor din decembrie 1989[2], discul de bronz, cu diametrul de 6 m, în greutate de 9 tone, ocupă centrul sensului giratoriu al fostei Pieţe a Aviatorilor din capitala României. După recentul ei botez toponimic, golul actualei Pieţe Charles de Gaulle primeşte botezul unei embleme artistice semnate de sculptorul român, pe care mă grăbesc să o consider excepţională, pentru pricini pe care le voi expune mai jos, dar, în primul rând, pentru că este o inspirată mediană vizuală şi mediatoare spirituală a locului şi timpului în care ea apare.

Lumina e lăsată să pătrundă prin ferestrele tăiate în carnea metalului; dispuse în cruce, în axul discului, „Crucea secolului" devine, astfel, o Cruce de lumină, o epifanie a crucii, obţinută de artist "prin cruţarea deschiderilor", prin traforajul oblic al discului de bronz, în spaţiul „ocrotit" de masivitatea bronzului.

Forma unei lentile dublu convexă vine să marcheze benefic, liniştitor, centrul pieţei, ca fundal de perspectivă, atât dinspre Bulevardul Aviatorilor, cât şi dinspre Arcul de Triumf, dar, deopotrivă, şi dinspre bulevardele Dorobanţi şi Primăverii. Lucrarea este, însă, balamaua principalelor două artere, care, îmi spunea artistul, până mai ieri nu se „anunţau" una pe cealaltă. *Crucea Secolului* „este un monument gândit în relaţie simbolică, dar şi topografică cu Statuia Aviatorilor şi cu Arcul de Triumf". Îl citez în continuare pe artist:

„Monumentul s-a vrut singular şi autonom, prezent în înşurubarea aerului unor deschideri de perspectivă. Ca dimensiune şi volum nu are nimic de a face cu obiectele, plantele sau clădirile înconjurătoare, care sunt doar hazard. Sculptura se referă la un spaţiu adânc şi la un timp solidificat, ale istoriei, ale tradiţiei. Marcând centrul pieţei, el stă martor – mai ales imparţial – al agitaţiei şi mişcării necontenite. Intenţia discului este afirmativă şi stabilirea unui punct de sprijin, ca echilibru giroscopic, este confirmată în raportul direct cu velocitatea traficului, ea însăşi de sens contrar mişcării soarelui. Vorbind despre disc ca plinătate suplă, crucea, săpată savant în ea, clipeşte, iar mişcarea noastră împrejur dă viaţă acestor goluri, acestor ochi ai plinului, prind viaţă tocmai în absenţa bronzului"[3].

Aştern aceste rânduri dintr-un dublu impuls interior: împins de geniul creator al sculptorului nostru, de simplitatea lui conceptuală, ca şi de geniul „interpretativ", folcloric însă, al conaţionalilor mei anonimi.

La nici câteva zile după inaugurare, îmi este dat să aud primul comentariu ironic. Laconic, lângă mine, cât să se facă auzit, un coleg de breaslă al lui Paul Neagu exclamă, încântat de propriul *trouvaille*: „Un nasture, domnule!" (Era episodul secund, după ce, la inaugurarea monumentului, piaţa devenise, în gura unui alt hâtru invitat la ceremonie, Piaţa „aviatorului Charles de Gaulle"...). Mă surprind râzând cu poftă, gelos pe simplitatea acestei replici fruste, ce voia să reconcilieze vechiul toponimic urban cu cel nou, ca dovadă că Mitică e contagios şi ubicuu, manifestându-se când şi unde te aştepţi mai puţin. Băşcălia funcţionează, la noi, ca un anticorp, în faţa lucrurilor care apar ca fiind prea sobre şi grave, şi ea poate trăda, dincolo de geniul hermeneutului, o anume subtextuală simpatie. Ghicesc, în această exclamaţie „omologarea", „cu unele rezerve", a unei noutăţi, apărute într-un oraş în care, în materie de „artă de for public", nu s-a petrecut nimic care să-l imunizeze lent pe eroul nostru în materie de drept al lui la replică. La urma urmei, Brâncuşi o păţise mai rău cu Coloana de la Târgu-Jiu. De această ironie spontană şi irepresibilă nu scapă nici ororile monumentale ale României postdecembriste – între care străluceşte în Piaţa Revoluţiei măslina prinsă în scobitoarea unui obelisc, alături de alte produse ale autonomiilor locale, fie la Cluj, fie la Timişoara – nici memoria eroilor, masacraţi, a doua oară, de sabia kitsch-ului, care, bine intenţionat, vrea să îi reprezinte în martiriul lor.

Mitică este însă un european, un român „integrat". El „ştie" că nicio statuie nu a scăpat de acest gen de folclor, nici la Roma, nici la Paris. În Piaţa Navona, alegoriile *Fântânii celor patru fluvii*, comisionate de papa Inocenţiu X lui Bernini sunt citite ca o spaimă provocată de căderea cupolei şi turnurilor bisericii Sant Agnese proiectate de Borromini. Nu au scăpat de muşcătura gurii lumii nici monumentele de la Universitatea capitalei noastre şi nici chiar venerabila *Coloană fără de sfârşit*, când era comparată cu existenţa poporului român sau cu politica partidului. Ce nu cred, totuşi, că ştia Mitică e că el făcea, în cazul lui Paul Neagu, părăsind tradiţia caragialiană, o observaţie modernă şi foarte puţin neaoşă. Remarca lui era de-a-dreptul de inspiraţie „pop"; şi l-am putea numi Mitică „Pop" pe criticul superbului monument din capitala noastră. Arta pop, creaţie americană, a obişnuit ochiul publicului ei cu monumente ale obiectelor banale, ieşite din scară. Sandwich-uri, becuri, chiştoace de ţigări sau crose de baseball (ultima măsurând 30 de m) au adus celebritate lui Oldenburg. „Nasturele", ca monument, nu e o anomalie în peisajul urban american. În Manhattan, pe 7th Avenue, un nasture de câţiva metri, sprijinit de oblica unui ac de cusut, ce trece printr-unul din orificii, marchează districtul atelierelor de design vestimentar şi al Institutului de Modă. Tocmai piesa de sculptură de pe Fashion Avenue, colţ cu 39 street, face ca discul lui Paul Neagu să nu mai pară un „nasture".

Proiectul sculptorului îşi începe „cursa cu obstacole" în primăvara anului 1990, când Paul Neagu răspunde unei invitaţii a Ministerului Culturii de a medita asupra unui monument de pomenire a victimelor Revoluţiei. Forma suportă o metamorfoză de parcurs, ale cărei raţiuni îmi rămân necunoscute, dar, din câte îmi amintesc, raţiunile pentru care a renunţat la această versiune erau de natură tehnologică... Un stadiu preliminar era, îmi amintesc, existenţa a

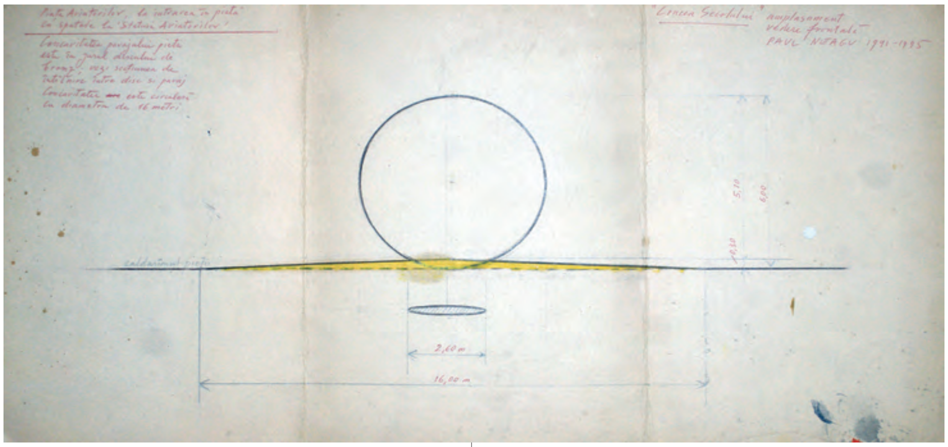
dedesubt:
Paul Neagu – Crucea Secolului, bronz, Piața Charles de Gaulle, București, 1997

două lentile convexe, adosate, în care erau practicate aceleași ferestre ce marcau crucea formei de azi.
O mai veche concluzie (devenită, astfel, o pre-judecată) relativă la orice monument omologat de istorie, verificabilă de o generoasă cazuistică modernă, era că cele autentice par să fie cele găsite înainte de a fi căutate prin concursuri pe temă dată.
Paul Neagu își revizita, în proiectul pentru *Crucea Secolului*, o idee afirmată încă de la începuturile atelierului său în *Antroposcomosuri*, în formele „casetate" din care alcătuia figura umană, în fragmente de anatomie, mâini sau picioare, alcătuite din celule...
Despre monumentele pe care Bucureștiul le aștepta – și pentru care se consumase, fără rezultate imediate un concurs național cu peste 100 de idei și propuneri – putem afirma că tocmai formele, metaforele ce „anticipaseră", în atelierele artiștilor noștri, scenariul revoltei și al sacrificiilor umane, erau „autentificate" de, să spunem, capacitatea lor profetică, de intuiția artistului de a prevedea chiar istoria...
Nu o dată, în artă, autenticitatea operelor se poate cântări cu viziunea lor profetică, precum și cu magnitudinea arhetipală, prin dimensiunea universaliilor pe care le îmbrățișează.
În România vechiului regim, timp de o jumătate de secol, monumentalistica a avut, ca autor colectiv, comisiile de avizare a unei arte angajate.
Un caz ilustru este în sensul capacității lor de premoniție... Brâncuși. Când a primit oferta pentru a realiza *Coloana pomenirii fără de sfârșit* de la Târgu-Jiu, Brâncuși avea în atelierul său răspunsul la această ofertă, de peste 20 de ani, materializat în câteva variante, între care coloana de la Voulangis.
Cei care gustă spectacolul coincidențelor semnificative, sau consideră că hazardul este numai o enigmă nedezlegată, pot să noteze că Paul Neagu se naște în anul șantierului de la Târgu-Jiu, cam pe când Sfântul din Montparnasse lucra la *Masa Tăcerii*.
În ambele cazuri, Târgu-Jiu și București – Piața Charles de Gaulle, operele „pleacă" de la cei 1000 de morți, din 1916 și 1989. „Am dorit să îi mai spun și *Cruce a Plângerii*", îmi mărturisește artistul la inaugurare, cerându-mi, într-un mod delicat, părerea. Îi răspund, cum am văzut-o atunci (ca și acum), că e „Crucea spectatorului grăbit", „pentru spectatorul grăbit", cel care, făcând giratoriul, o vede cu coada ochiului, amintind ilustrul experiment al lui Mathias Goeritz, numit Drumul Prieteniei (*Ruta de la Amistad*) din Mexico City, unde, pe distanța de 17 km, 19 sculpturi (între 7 și 22 m înălțime)[4] sunt gândite pentru a fi percepute de spectator, aflat în mare viteză, la volanul mașinii.
Decupată în miezul materiei, *Crucea Secolului* este inspirată de golul Coloanei lui Brâncuși, pus „în cruce", în timp ce, din profil, discul evocă intens silueta *Peștelui* din colecția MOMA. Nu vom insista asupra relației dintre cuvântul „pește", în greaca veche, și acrostihul ICHTYS, din catacombele romane, în epoca persecuțiilor creștine deoarece este prea bine știut că este o metaforă hristică, acrostihul definiției Mântuitorului[5].
Crucea, ea însăși un morfem antropomorf, vertebrează, volumetric, simbolic și morfologic, discul de bronz masiv, simbol solar, de la Egipt – emblemă a „luminătorului": Osiris, Ra sau Aton –, până la desenul infantil. Vorbind despre disc, ca despre o „plinătate suplă", și despre cruce, „care clipește", artistul contează pe faptul că mișcarea noastră împrejurul ei dă viață acestor „ochi" ai crucii.
„În întâmpinarea *Crucii Secolului* nu-mi rămâne decât să presupun două întâlniri suprapuse, și anume: mai întâi din periferia pieței un contact vizual, poate circular sau poate pe un sector de cerc, și abia apoi o apropiere și o intrare pe cercul de piatră. În împlinirea acestei percepții să atingem, în sfârșit, peretele de bronz; de abia atunci raportul adevărat între om și sculptură începe să lucreze în corp și suflet"[6].
Artistul însuși gustă amănuntul că ceremonia inaugurării s-a desfășurat între evenimentul „cosmic" al eclipsei totale de lună și echinocțiul de toamnă. În noaptea de 16 septembrie artistul filmează eclipsa, se joacă observând prin ferestrele crucii spectacolul astral, răsplată poetică pentru o așteptare de 7 ani. Am fost cu artistul să privesc noaptea prin ferestrele Crucii. Prin ochii ei, stelele firmamentului irump, asemenea celor din mozaicul ravennat al Gallei Placidia de la mijlocul secolului al V-lea.
Cosmic, în această amplasare la intersecția a cinci artere, este efectul produs de prezența acestui disc, aruncat poate de mâna nevăzută a unui zeu, pe care artistul îl „cosmicizează", distribuindu-l în rolul de *omfalos*, de centru marcat ca răscruce a drumurilor. Da, poate fi un nasture, dragă Mitică, dar mai curând o fibulă, căzută din toga unui învingător la jocuri olimpice, asemenea celui din mâna Discobolului lui Miron, sau poate un accesoriu din chitonul unui zeu, care a întârziat la noi în România, în săptămâna miraculoasă 16-22 decembrie 1989.

Note:
[1] Din Atelierul de Arte Timișoara, vol. II în curs de apariție la Fundația Triade, Editura Brumar.
[2] Materializat de eforturile conjugate ale Ministerului Culturii și ale Primăriei Capitalei, comportând o investiție de 112 milioane, la cursul anului 1996.
[3] Din Comunicatul de presă al artistului, 19 septembrie 1997.
[4] Semnate, în anul Jocurilor Olimpice, 1968, de tot atâția artiști.
[5] ICHTYS care, tradus, însemna: „Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul".
[6] Comunicatul de presă al artistului, 19 septembrie 1997.

Un monument fără soclu în inima capitalei

text de **MATEI STÎRCEA-CRĂCIUN**



Comentarii recente apărute în media privind mutarea pe o nouă locaţie – provizorie, cum s-a specificat ulterior de către Primăria Municipiului Bucureşti – a **Crucii Secolului**, ***monumentul instalat în 1997 de sculptorul Paul Neagu în Piaţa Charles de Gaulle, oferă un prilej oportun de a reevalua dimensiunea culturologică la o creaţie cardinală a artistului româno-britanic.***

Comanda ridicării unui monument în amintirea tinerilor ucişi în decembrie 1989, în fosta Piaţă a Televiziunii, a fost atribuită sculptorului Paul Neagu (1938-2004) la recomandarea expresă a Ministrului Culturii, Andrei Pleşu. Opţiunea avea în vedere calităţi estetice şi conceptuale ale proiectului, dar, deopotrivă, notorietatea artistului, salutat în ţară şi străinătate drept cel mai important sculptor român după Brâncuşi, distins profesor al unor artişti contemporani de primă mărime precum Anish Kapoor, Antony Gormley, Richard Deacon, Anthony Cragg. Surprinzător, pe parcursul realizării proiectului, Primăria Municipiului Bucureşti a negociat cu sculptorul în favoarea montării monumentului… fără soclu, contribuind involuntar, dar inevitabil, la a-i compromite receptarea în rândul opiniei publice.

În scrisoarea din 22 august 1995, adresată Arhitectului-şef al Municipiului Bucureşti, Paul Neagu notează: „în şedinţa din 11 mai 1995 (...) s-a discutat şi convenit faptul că lucrarea mea, *Crucea Secolului* (...) va fi amplasată în centrul Pieţii Aviatorilor din Bucureşti, pe un *paviment uşor convexat* (s.n.), conform sugestiilor şi desenelor puse la dispoziţie de mine şi de echipa mea tehnică.”[1]

Totuşi, în toamna anului 1997, *Crucea Secolului* va fi instalată în mijlocul unui perimetru circular de pământ, ornat cu gazon şi flori. Dezacordul sculptorului se citeşte în declaraţia sa de presă, datată 19 septembrie 1997, ziua inaugurării monumentului: „În întâmpinarea *Crucii Secolului* nu-mi rămâne decât să presupun două întâlniri suprapuse, şi anume: mai întâi, din periferia pieţei, un contact vizual, poate circular sau poate pe un sector de cerc şi, abia apoi, o apropiere şi o intrare *pe cercul de piatră* (s.n.).” Prin menţionarea „cercului de piatră”, respectiv a soclului lucrării, cu *evidenţă absent din amplasamentul final al monumentului*, artistul va fi ţinut să formuleze ca un protest discret, dar ne-echivoc, ce responsabilizează fără apel posteritatea.

*

Pe Bulevardul Kiseleff, când vii dinspre Casa Presei Libere, Arcul de Triumf saturează imaculat spaţiul devenit instantaneu strâmt al pieţei circulare ce îi poartă numele. Iar odată ajuns în Piaţa Victoriei, loc predestinat festivităţilor naţionale, se deschide pentru călător opţiunea pătrunderii spre centrul capitalei. Sau, dimpotrivă, a descinderii, prin Bulevardul Aviatorilor, în calmul netulburat al naturii din coroana de parcuri ale lacului Herăstrău. Pe acest secund traseu, braţele metamorfozate în aripi, trupul în cruce al *Statuii Aviatorilor* materializează, în bronz, visul unui zbor frânt spre soare. La limită, se poate spune că sculptura îşi depăşeşte în fapt vocaţia. Căci parabola lui Icarus amalgamează în fascinaţie şi dramă – în registrul sinecdotic, *pars pro toto* – destinul tuturor celor care au aspirat spre condiţia eroică, sfârşind, totuşi, în moarte.

Cum o demonstrează ritualul parăzilor, Arcul de Triumf se vrea menit a deschide accesul spre oraş, spre viaţă, pe câtă vreme Statuia Aviatorilor întâmpină privitorii în drumul spre teritoriul relaxant, de pace netulburată, al lacurilor. Inserată în acest context tematic, *Crucea Secolului* pare menită a da consistenţă unui triunghi eroic în geografia Capitalei. Într-adevăr, potenţialitatea triunghiului eroic, înaintea instalării *Crucii Secolului*, rezulta din conjuncţia simbolică sus-menţionată a Arcului de Triumf şi a *Statuii Aviatorilor*, mediată de Piaţa Victoriei.

Se cuvine detaliată această idee. Un arc de triumf prinde viaţă pe planşeta arhitectului, numai după trasarea axei orizontale a parăzii trupelor. Căci arcurile de triumf rămân, chintesenţial, monumente adresate celor vii. Dimpotrivă, *Statuia Aviatorilor*, alegorie a unui trup uman preschimbat în pasăre, se dezvoltă compoziţional în jurul axei verticale. Silueta columnară, de Icarus, a personajului înălţat pe soclu conotează levitaţia, omagiind-o auster, ca pe o libertate câştigată anevoie, în zbateri, de specia umană – cu preţul sacrificiului suprem.

pagina alăturată:
Paul Neagu – desen inclus la dosarul proiectului Crucea Secolului. „Concavitatea pavajului pieții, notează Neagu, este în jurul discului de bronz; vezi secțiunea de întâlnire între disc și pavaj. Concavitatea este circulară cu diametrul de 16 metri.”

dreapta:
Arcul de Triumf, 1935-36, piatră (Arh. Petre Antonescu)

dedesubt:
Lidia Kotzebue și Josef Fekete – Statuia Aviatorilor, 1930-1935.

Iată, incitațiile constructive primare ale celor două monumente, poate prea subtile pentru ochiul privitorului grăbit – axa orizontală la Arcul de Triumf și axa verticală la *Statuia Aviatorilor* – artistul le impregnează anume în oglinda lenticulară a *Crucii Secolului* pentru a le spori întrucâtva pregnanța. Ipostaze polare de eroism combatant – *„luptă și triumf”* în cazul Arcului de Triumf, dar „luptă și jertfă” în cazul *Statuii Aviatorilor* –, sunt articulate armonic în desenul cruciform al *Crucii Secolului* ca pentru a condensa nucleul ideatic comun celor două monumente.
Desigur, monumentul nu își rezervă prin intenție simpla funcție de copulă. Tinerii ieșiți pe străzi în 1989 și 1990 nu aveau arme. Nu doreau să lupte. Proclamau doar evidența unui adevăr: implozia comunismului, subminat de propria ineficiență. Strigătul tinerilor, „Fără violență! ”, semnala un anume demers al dobândirii victoriei, dificil, dar, indiscutabil, cel mai meritoriu.

Paul Neagu va fi reținut anume acest detaliu al înfruntărilor dramatice din decembrie 1989 când evocă, prin *Crucea Secolului*, o a treia ipostază de eroism, *jertfa-fără-luptă*, ce își reclamă august, din

perspectiva esteticii, apartenența la categoria supremă a sublimului. Sacrificiul pascal – căci la el trimite arhetipal alegoria sculptorului – rămâne perpetuu recognoscibil prin natura izbânzii pe care o propune: aceea a refuzului înfruntării fizice, asumată cu superbă demnitate, în numele superiorității certe a unui adevăr moral. Cristul este anti-erou. Eroii revoluției au fost, la rândul lor, anti-eroi. Numele le va rămâne perpetu legat, în triunghiul eroic al capitalei, de reperul temporal al anului 1989.

*

Numeroase sunt monumentele comemorative din a doua jumătate a secolului XX ce armonizează expresiv planul vertical și planul orizontal al compoziției plastice, mai curând decât să exalte verticalitatea *per se*. În repoziționarea estetică a plasticii monumentale se afirmă, imperativ și inconfundabil, crezul democratic al contemporaneității. Paul Neagu pare a pretinde discului de bronz, în verticalitatea sa dinamică, să dialogheze cu vârtejurile cuburilor de granit din desenul eminamente orizontal al proiectatului soclu.
Dacă pentru clasici, *marea* apare uneori drept metaforă a lumii, tapiseria de granit a Pieții Charles de Gaulle, țesătura cuburilor anonime de piatră, articula credibil, pentru sculptor, metafora unei generații ce a stat martoră gestului eroic. Paul Neagu îi explica pictorului Dinu Săvescu ideea monumentului folosind acești termeni: „Un ban rostogolit pe caldarâm!” Cum metalul, pentru artiști simbolizanți, este piatră „lămurită” prin foc, amintirea tinerilor uciși în decembrie 1989, o reverberează... banul de bronz rostogolit în cuprinsul Pieții. Carnea bronzului, Paul Neagu o închipuie perforată de cuburi potrivnice de piatră izbucnite abrupt, nebune, din caldarâm, ca în coșmarul unui ritual de lapidare dintr-o lume fără oameni, populată de materii înfrățite ori vrăjmașe.

*

„A preschimba materialele în imagini semnificative despre lume, notează Neagu, constituie un scop al sculpturii."[2] Sau cu altă ocazie, „O sculptură hermeneutică ar trebui să reușească să *materializeze* (s.n.) în spațiu și timp un focar dinamic de semnificații asupra lumii”.[3] Mărturiile sculptorului trimit în mod manifest la o fecundă filiație de gândire estetică brâncușiană definită explicit și insistent în cuprinsul cunoscutelor aforisme rămase de la maestru: „Materia, avertiza acesta, nu trebuie folosită, pur și simplu, pentru a satisface scopul artistului, nu trebuie supusă unei idei preconcepute și unei forme preconcepute. Materia însăși trebuie să sugereze (uneori) subiectul și forma. Și ambele trebuie să vină din interiorul materiei, iar nu să fie impuse din afară."[4]
Vizionare, atari mărturi se regăsesc exemplar reiterate în crezul estetic al unei suite de generații de artiști ce acoperă întreg veacul XX. Este vorba despre un curent estetic distinct, un *materialism spiritualist* ce va fi consolidat progresiv prin contribuțiile a cel puțin trei generații de artiști, deopotrivă români și străini[5]. Horia Bernea sintetiza substratul culturologic al acestei orientări, afirmând: „Suntem spirituali prin materialitate."[6]
Intră în logica discursului hylesic al sculpturii de a pune în lumină și de a semantiza proprietățile materialului, în loc de a le aservi mitului sterilizant al perfecțiunii. În cazul *Crucii Secolului*, considerațiile de mai sus evidențiază necesitatea de a profita de ocazia lucrărilor angajate de amenajarea urbanistică a Pieții Charles de Gaulle pentru a include în proiect executarea soclului lucrării în conformitate cu specificațiile exprese ale artistului.[7]

Note
[1] Sintetizăm aici argumente expuse în săptămâna 10-14 ianuarie 2011, ca invitat al domnului Attila Vizauer, la emisiunea Vorba de Cultură a postului Radio România Cultural și, deopotrivă, într-o scrisoare deschisă adresată Primarului General al Capitalei, Dr. Sorin Oprescu (Cf. Observator cultural nr. 302 (560) 27 ianuarie - 2 februarie 2011, p. 28.)
[2] Paul Neagu, notă manuscrisă, nedatată.
[3] Idem.
[4] M. M., Constantin Brancusi,„ A Summary of Many Conversations”, în The Arts, vol. IV, No. 1, July 1923, p. XX; vezi și La Dation Brancusi, ibid, p. 98.
[5] John Wood, David Hulks /Alex Potts, Modern Sculpture Reader,Henri Moore Institute, 2007; vezi și Matei Stîrcea-Crăciun, Paul Neagu, Nouă stațiuni catalitice, Studiu de simbolism hylesic, Editura Anastasia, 2003.
[6] Pentru claritatea discursului critic asupra condiționărilor materiale ale artei, propuneam cu altă ocazie, conceptul de simbolism hylesic (de la termenul grecesc hyle, ce numește materia. Simbolizarea hylesică privește anume modalități ale expresiei plastice ce folosesc materia ca matrice a formei semnificante. În viziune hylesică, materia complinește, cum spuneam, subiectul operei de artă și, transgresându-și rostul comun, de suport fizic al acesteia, își afirmă statutul de vector axiologic.
[7] Primăria Municipiului București a venit în întâmpinarea unor reacții și propuneri enunțate de foruri și personalități competente, dând asigurări că monumentul va fi repoziționat pe vechea locație, pe soclul prevăzut în proiectul artistului, la sfârșitul lucrărilor curente de amenajare urbană din Piața Charles de Gaulle.

Realizarea machetei și turnarea bronzului s-au realizat în colaborare cu artistul plastic Dinu Săvescu și prin consultarea ing. Eduard Neagu, fratele artistului.

mereu Turist/întotdeauna Musafir

ARNOLD SCHLACHTER – PROIECT ÎN LUCRU

text de **VEDA POPOVICI**

Necesitatea acestui proiect a pornit de la observarea caracteristicilor spaţiului public bucureştean, unul plin de contradicţii şi paradoxuri, un spaţiu încă în căutarea unei definiri în imaginarul colectiv. Privirea spaţiului public este făcută prin ochiul musafirului, ochiul într-un fel străin al artistului ce a trăit mult timp într-o societate de tip occidental. Astfel, plimbarea prin oraş prilejuieşte o reflexie asupra conştiinţei modernităţii specific locale aşa cum poate fi exprimată prin urbanitate. Producerea unui demers artistic pornind de la aceste observaţii se conturează în final ca o interogaţie vizuală asupra sensului spaţiului public.

Definiţia spaţiului public cu care se pleacă la drum este cea conturată de Hannah Arendt: spaţiul public este spaţiu neapărat politic, sfera colectivităţii prin excelenţă, unde diverse individualităţi se intersectează şi dialoghează stabilind consens sau disensiuni cu privire la ceea ce au în comun. Spaţiul public-politic devine spaţiu şi al acţiunii, unde modalităţile de guvernare şi de trai în comun sunt modelate.

în contextul local, spaţiul public este un concept ce abia în anii recenţi a devenit de interes şi relevanţă asumată de către presă şi administraţie. în perioada regimurilor totalitare din România spaţiul public este confiscat de către autorităţi, ca de altfel toate domeniile vieţii.

Hiper-politizarea vieţii este de fapt o dez-politizare a acesteia. După cum afirmă şi Arendt, regimurile totalitare desfiinţează politica, ea fiind pur şi simplu interzisă. Dialogul, dezbaterea, acţiunea, negocierea binelui comun devin imposibile în această sferă. Locuitorii sunt practic evacuaţi din spaţiul public, ei fiind mereu turiştii acestuia. Turistul nu poate schimba nimic în spaţiul pe care îl traversează, ce poate face el este cel mult o vizionare şi înregistrare a acestui spaţiu. Acţiunea însă îi este imposibilă.

Spaţiul public bucureştean îşi conturează abia acum dimensiunea de spaţiu politic. Astfel, imaginile identificate aici sunt suprapuneri ale spaţiului public cu cel privat în încercarea ambelor de a-şi stabili semnificaţiile şi graniţele. Unele dintre imagini identifică probleme, în sensul continuării strategiei folosite de regimul opresiv de a confisca şi domina spaţiul public: de exemplu, imaginea boxelor prinse de

„mereu Turist/întotdeauna Musafir" este expunerea unei serii de picturi ce tematizează raportul spaţiului public cu cel privat din Bucureşti, pentru a fi, ulterior expunerii, utilizate pentru a articula o nouă reflexie asupra spaţiului privat şi celui public înţelese de data aceasta ca spaţii necesare producerii de artă (începând cu artistul şi până la piaţa de artă) şi ca spaţii potenţial critice.
La deschiderea expoziţiei, lucrările vor fi împrumutate oricui va dori conform unui contract de închiriere pe o perioadă de timp limitată. Fiecare tablou va traversa, astfel, spaţiul public şi va intra în cel privat prilejuind proprietarului temporar o reflexie privată asupra spaţiului urban bucureştean.

pereţii exteriori ai unei biserici ortodoxe, invadând spaţiul public din jurul acesteia. Spaţiul public este un spaţiu neutru din punct de vedere religios, tolerant faţă de alteritate. Alte imagini identifică specificităţi ale acestui spaţiu în încercarea de a-l înţelege ca atare. Astfel, situaţiile în care oamenii sunt nevoiţi să pătrundă spaţiul comun cu viaţa lor privată, sunt privite nu ca pe ceva condamnabil ci ca un simptom al unei condiţii specifice. Pe de altă parte, spaţiul privat în sensul comercial (al obţinerii de profit) avansează în – şi de multe ori confiscă – spaţiul public, îngrădind sau chiar suprimând comunul.
Următoarea etapă a proiectului constă în expunerea acestor obiecte într-un spaţiu public special destinat artei pentru a fi apoi împrumutate de către vizitatori. Această coregrafie curatorială permite obiectelor să treacă din spaţiul public dedicat special artei în spaţiul privat al fiecărui „client" sărind transformarea lucrării de artă în marfă. Dintr-o perspectivă critică, acest stadiu de marfă neutralizează potenţialul de acţiune, politic al lucrării de artă. în sufrageria unui colecţionar oarecare ea este întotdeauna musafir, o entitate ce pare agent dar nu poate niciodată acţiona cu adevărat.

Proiectul lansează astfel două direcţii critice: către condiţia subiectului de a fi mereu turist în spaţiul public şi către cea a operei de artă de a fi întotdeauna musafir. Ambele presupun o importantă doză de deresponsabilizare şi o continuă anulare sau amânare a acţiunii în sens politic. Acestea condiţionează prezentul spaţiului public românesc ca spaţiu politic fiind produsul istoriei recente a regimurilor opresive şi întreţinute parţial (prin neadresare) de actualul sistem politic şi economic. Spaţiul românesc ca de altfel întreg spaţiul Europei de Est a cunoscut o altfel de modernitate decât cea occidenntală, iar proiectul „mereu Turist/întotdeauna Musafir" propune o reflexie asupra acestei problematici mai largi urmărind-o prin cea mai restrânsă a spaţiului public versus spaţiul privat.

pagina alăturată:
Doarme pe stradă

deasupra:
Vânzătorul ambulant

PROIECT:
MOnuMENTS

text de **CRISTIANA RADU**
foto: **ALINA TUDOR, RĂZVAN NEAGOE**

Despre focAR:
Alina Tudor şi Răzvan Neagoe au absolvit Universitatea Naţională de Artă din Bucureşti. În anul 2006, au fondat grupul focAR şi din 2002 sunt membri ai Uniunii Artiştilor Plastici din România. În perioada 2006-2009, au fost membri activi în programul de artă publică şi comunitară numit „I Love Bucharest". Până acum au dezvoltat o activitate bogată expoziţională în performance, fotografie, artă video, instalaţie, land art, artă în spaţiul public, motiv pentru care câştigă un premiu important pentru tineri oferit de Uniunea Artiştilor Plastici din România (2007).
Alte proiecte focAR aici:
http://focar.artforclick.com

Proiectul MOnuMENTS porneşte de la necesitatea unei reflecţii asupra relaţiei deficitare pe care o avem cu istoria şi memoria recentă, urmărind o piesă reprezentativă pentru relaţia dintre discursul politic şi ţesutul urban. Aflat în desfăşurare, ca un proiect pe termen lung, MOnuMENTS urmăreşte cartografierea ţării pe zone – Dobrogea, Banat, Muntenia, Oltenia, Moldova, Ardeal, Maramureş – documentând şi arhivând monumentele de toate tipurile de pe întreg teritoriul ţării. Rezultatul va fi o „hartă" identitară a ţării prin prisma monumentelor sale.

Monumentele constituie un indiciu asupra felului în care ne privim istoria proprie şi pe noi înşine, ca popor. Asupra valorilor ideologice ale unei perioade istorice şi asupra felului în care ne-am raportat/ne raportăm la ele. Asupra raportului dintre artă şi politică. Avatarurile suferite de ele în timp sunt un barometru bun al schimbărilor politice şi sociale petrecute în spaţiul pe care îl populează.

Documentarea a început în 2007, iar prima acţiune a avut loc în 2009, pe traseul Constanţa-Bucureşti, şi a constat în depunerea unui buchet de flori la fiecare monument şi respectarea unui moment de reculegere în memoria eroilor. Scopul imediat a fost acela de a atrage atenţia asupra unor monumente uitate sau aflate într-o stare de degradare vizibilă.

Tipul de cercetare artistică propus nu îşi arogă exhaustivitatea şi nici obiectivitatea sau tipul de analiză al cercetării ştiinţifice, ci propune o meditaţie asupra relaţiei dintre individ, comunitate şi istorie, o întâlnire vie între „ieri" şi „azi", între mentalităţi şi valori diferite, între noi, cei de azi, şi martorii tăcuţi ai vremurilor trecute. Notează diferenţe între dezvoltarea urbană şi cea rurală, între gesturi politice/culturale, gesturi individuale şi colective. Tangenţial, atinge teme precum arta în spaţiul public, urbanism, moduri de comunicare, tipuri de comunităţi, totalitarism, manipulare, violenţă.

„Dorim să opunem ştergerii memoriei colective o memorie „vie", urmărind în timp avatarurile – dislocări fizice sau dislocări de sens, reconstrucţii etc. – suferite de aceste simboluri naţionale. Raportul MOnuMENT –

MOMENT este definit de cel puţin trei momente semnificative, pe care vrem să le aducem în atenţie:
- Momentul construcţiei şi inaugurării monumentului (dată, locaţie, autor, tehnică, comanditar etc).
- Momentul evocat (temă, reprezentare, titlu, istoric etc).
- Momentul fotografierii (starea lui actuală, eventuale modificări, restaurări, recondiţionări, semnificaţia lui acum etc)."

Selecţia de imagini prezentată în expoziţia de la galeria UNA din Bucureşti se concentrează asupra figurilor eroilor din diverse perioade istorice. Majoritatea evocă Primul sau al Doilea Război Mondial. Cele mai vechi, de pe vremea regelui Ferdinand sau a regelui Carol I, au suferit diverse recosmetizări – regimul comunist nu a demolat toate monumentele anterioare, însă a operat modificări – s-au mai adăugat nume, au fost scoase plăcuţe comemorative, unele monumente au fost reamplasate, altele vandalizate.

Proiectul de documentare şi cercetare MOnuMENTS a continuat şi în Londra, având curatori pe Lars Vilhelmsen şi Karen Ay. În perioada martie – aprilie 2010, am pornit la drum împreună cu „The Travellers Box Project", o serie de trei performance-uri adăugând o nouă dimensiune proiectului. Observarea prin comparaţie a monumentelor din cele două capitale, Bucureşti şi Londra, a permis tragerea unor concluzii interesante privind modurile diferite de raportare la istoria proprie practicate în cele două spaţii, respectul / lipsa de interes faţă de însemnele naţionale ale trecutului oferind un indiciu asupra relaţiei de apreciere / comercializare / conflict / indiferenţă faţă de propriul trecut.

The Travellers Box funcţionează ca discurs artistic, purtat între artişti, în cadrul căruia atât analiza, cât şi producţia propriu-zisă joacă un rol important. La baza proiectului se află noţiunea de colaborare între diferitele puncte de vedere ale artiştilor, pornind de la interacţiunile acestora cu „Cutia", precum şi relaţiile care se dezvoltă din aceste interacţiuni şi se manifestă în diferite forme.

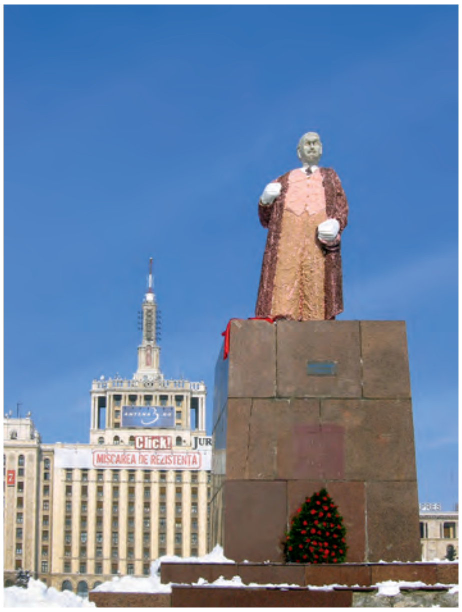
Proiect 1990

text de **IOANA CIOCAN**

„Proiect 1990" marchează o serie de evenimente, care au ca scop amplasarea unor lucrări de artă contemporană temporare pe soclul din Piaţa Presei, rămas liber încă din 1990. Prin „Proiect 1990" nu acuz neapărat autorităţile de bâlbă şi de mult prea multe culori politice, care, cumva, determină soarta viitorului proiect permanent al soclului. Am fost întrebată de multe ori de ce acolo, de ce Lenin, de ce nu sunt pentru dărâmarea soclului. Nu cred în niciun fel de atitudine distructivă. Nu cred că vom scăpa de suflul comunismului şi de ceea ce a distrus comunismul în identitatea românilor dacă vom dărâma socluri, case ale poporului sau vom blama artişti care au lucrat la comandă portrete ale Ceauşeştilor. Cred că artiştii, provocaţi de mine să expună într-un loc delicat pentru unii, au reuşit într-un an de zile să creeze o nouă identitate soclului lui Lenin. Atitudinea lor a fost uneori ironică în faţa autorităţilor - „Rechinii roşii", alteori tristă - a se vedea „Visul Românesc", dar întotdeauna critică. Tema relaţiei artei cu totalitarismul şi cu presiunea politică, a produsului artistic menit să susţină cauze mincinoase, care tinde să se pună în slujba unor mesaje capacitante politic, într-un context istoric dat, nu poate fi neglijată.

„Proiect 1990" accentuează interesul meu pentru arta de propagandă, dar şi nevoia de a revitaliza spaţii din Bucureşti, care, cu o încărcătură istorică anume, cum este cazul soclului lui Lenin, sau nu, reprezintă spaţii care nu sunt exploatate pe deplin de către artiştii români.

1. „Ciocan vs. Ulyanov" de Ioana Ciocan

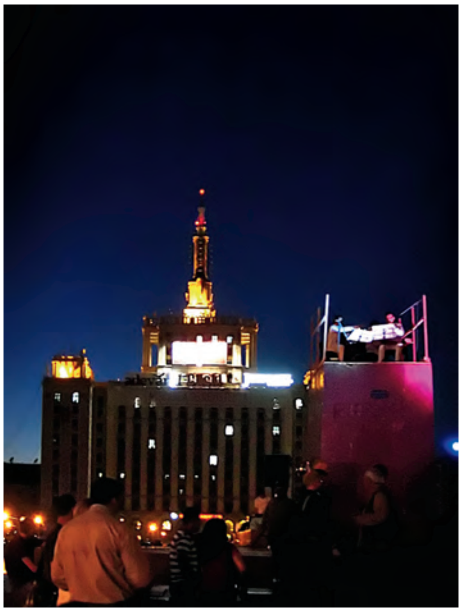


Am expus, pe data de 26 ianuarie 2010 (ziua de naştere a lui Nicolae Ceauşescu), o copie urâtă, stângace şi naivă după Leninul de bronz al lui Boris Caragea, într-o disperată încercare de a atrage atenţia asupra soartei statuilor comuniste, care, dacă nu au fost topite pentru a se recupera bronzul, au fost distruse sau abandonate. Cu această ocazie, am hotărât să declar într-un mod cât mai oficial cu putinţă că doresc să salvez de la distrugere mai multe statui din perioada comunistă şi să le amplasez într-un spaţiu dedicat. Reacţii? Da, au fost. Că România nu e pregătită – ungurii sunt din 1990, prin Parcul Statuilor – şi că mai bine să fac ceva pentru victimele Revoluţiei. Oare „Cartoful" din Piaţa Revoluţiei nu a fost suficient de vizibil sau mediatizat? Dar, spre bucuria mea, cele mai multe răspunsuri au fost de susţinere. Am demarat o serie de acţiuni cu scopul de a recupera un număr de statui, exponente ale regimului comunist şi de a găsi un amplasament dedicat acestora, cu intenţia de a conserva istoria, cu evenimentele sale faste sau mai puţin faste. Sunt cu un pas mai aproape de realizarea acestui demers, pentru că statuile lui Lenin şi Petru Groza, care au zăcut mai bine de 20 de ani la mâna recuperatorilor de metale, au fost transportate de la Mogoşoaia într-un spaţiu păzit aparţinând Primăriei Municipiului Bucureşti.

2. „Replacing Lenin" de Andrei Ciubotaru

vernisaj 27 mai 2010

Pe 27 mai 2010, Andrei Ciubotaru a deschis seria „Proiect 1990", lansat de mine la TVR Cultural, ca urmare a lucrării „Ciocan vs. Ulyanov". Andrei Ciubotaru şi-a materializat interesul pentru intervenţiile în spaţiul urban prin proiectul „Plante urbane" de la Otopeni, 2008, „Sfântul Gheorghe" din comuna Năieni, judeţul Buzău, 2008, şi „Omul în car" din parcul Kiselef, 2007. „Replacing Lenin" şi-a propus o reevaluare a conceptului de monument. Personalităţile marcante ale fiecărei comunităţi trebuie să devină un „monument viu" şi trebuie să se întipărească în conştiinţa contemporanilor, prin contribuţia lor directă la calitatea vieţii sociale şi individuale. Fostul soclu al statuii lui Lenin a fost folosit drept suport pentru promovarea artei contemporane. Sculptura amplasată pe un soclu reprezintă, deja, acceptarea unei convenţii asupra unui model de urmat. Andrei Ciubotaru, punând pe soclu „Replacing Lenin", a atras atenţia asupra lipsei de



interes a publicului contemporan pentru artă. Dacă, până nu demult, statuia de bronz a lui Lenin îl omagia pe autorul revoluției proletare, care, ulterior, a dus la apariția și dezvoltarea totalitarismului comunist, un sistem care a suprimat în mod programatic toate valorile spiritului uman – „Replacing Lenin" propune o altfel de idee de monument, unul viu și temporar, care anunță, prin intermediul muzicii, redobândirea valorilor într-o formă actuală, potrivită mediului contemporan. Soclul lui Lenin a fost suportul a trei statui muzicale vii, reprezentate de trei muzicieni de seamă: Alexandru Tomescu, care, în septembrie 2007, a câștigat dreptul de a cânta la faimoasa vioară Stradivarius Elder-Voicu 1702 pentru o perioadă de cinci ani, Răzvan Suma și Horia Mihail, care, împreună, alcătuiesc „Romanian Piano Trio". Andrei Ciubotaru a transformat „Romanian Piano Trio" într-un „monument viu", care să marcheze conștiința contemporanilor, printr-un manifest pentru democratizarea artei, un concert în aer liber pe soclul fostei statui a lui Lenin.

3. „Fresca eroului muncitor capitalist" de Emanuel Borcescu

vernisaj 23 septembrie 2010

Fresca lui Emanuel Borcescu este un rapel, peste timp, la fostele imagini de propagandă comuniste din România, care elogiau eroii clasei muncitoare. Propaganda reprezintă, prin excelență, o comandă, prin care mesajul trebuie să fie observat, înțeles, asimilat și acceptat cu convingere. Mesajele pretinse de comanditar sunt de cele mai multe ori clare, răspicate, simplu de înțeles. Alteori, însă, puterea lor de convingere stă tocmai în atribute ascunse, în enunțuri rafinat nuanțate, perfide sau insidioase. Iată, deci, un arc îngrijorător de amplu de niveluri de comunicare și influențare. Este o mare diferență între nivelul duios, pueril al mesajului cântecului cu ecouri folclorice „Ilenuța tractorista" și perfidul și, în consecință, eficientul film dedicat consolidării credibilității lui Ceaușescu, „Puterea și adevărul", în scenariul lui Titus Popovici (1930-1994), regia Manole Marcus (1928-1994), din anii '75. Cele patru fresce ale lui Emanuel Borcescu prezintă noii eroi ai României, înregimentați în construcția unui nou sistem social, care sunt supuși unui nou set de valori. Noile concepte vehiculate sunt job-ul, mall-ul, gadget-ul, autoturismul sau vila, ca semn al statutului social. Toate aceste aspecte sunt punctate în „Fresca Eroului Muncitor Capitalist". Tot ce a intrat de fapt în sfera aspirațională a eroului nostru îi fură iremediabil libertatea, lucru în căutarea căruia pornise inițial, prin construirea acestui sistem. Proiectul nu dorește să pună în balanță sau să compare sisteme sociale, ci, prin apropierea lor, să pună în evidență punctele nevralgice ale sistemului capitalist, în general, și al alcătuirii lui în „cheie" românească, în special.

4. „Rechinii roșii” de Mihai Balko

vernisaj 12 octombrie 2010

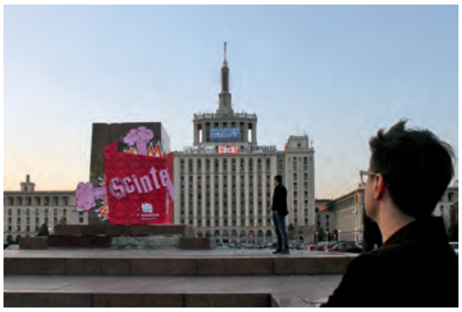
„*Rechinii roșii* este un discurs ironic la adresa situației politice de după căderea comunismului în țările din Europa de Est. Ansamblul arhitectural, în care îmi plasez lucrarea, este unul cu trimitere directă la epoca comunistă, oferind cadrul ideal unui discurs plastic contextualizat. *Rechinii roșii* sunt istorie topită. Rechinii înoată în ape tulburi. Ei sunt fragmentele rezultate din destrămarea stelei sovietice; reasamblarea acestor fragmente poate naște o altă structură totalitară. Rechinii gravitează în jurul unei structuri politice neconturate, pentru a o devora și a forma, din nou, întregul. *Rechinii roșii* sunt un avertisment, o atenționare.” – Mihai Balko

5. „Visul românesc”

de Matei Arnăutu, Andrei Ciubotaru, Florin Brătescu și Iosif Oprescu

vernisaj 1 decembrie 2010

„Visul românesc”, proiect cu o notă pregnant socială, s-a dezvelit pe 1 decembrie 2010. Grupul de constructori visători, format din Matei Arnăutu, Andrei Ciubotaru, Florin Brătescu și Iosif Oprescu, și-a pus întrebarea: care este visul românesc? Răspunsurile au fost adunate pe siteul www.visulromanesc.ro și, în urma lor, s-a construit un obiect care să sintetizeze dezbaterea din jurul întrebării. Răspunsurile au fost destul de triste: „România este o cauza pierdută, iar visul românesc este în altă parte... nu aici. Visul meu este să supraviețuiesc, ca să pot visa și la altceva...” sau „Nu există iubire de țară fără iubire de oameni, în primul rând. În țara în care m-am născut, statul mă jupoaie de bani, după care își bate joc de mine, mă umilește și mă calcă-n picioare” și „Români, nu mai visați prea mult, pentru că ne vom trezi cu taxa pe vise”. Artiștii și-au dorit conștientizarea publică a visurilor, așteptărilor și, în fond, a dorințelor pe care fiecare român le nutrește față de condiția sa de român. Nu întâmplător, implicarea și invitația la dialog s-a concretizat pe data de 1 decembrie, prin construcția „Visul românesc”.



6. „Scînteia” de Aurel Tar
vernisaj 24 martie 2011
„Scînteia” face parte din seria „GIBRALTAR ULTRAPERIFERIC ART CORNER”, instalaţie street-art, pe care Aurel Tar a expus-o, modificând-o în funcţie de contextul amplasării: la Sebeş, Copşa Mică şi Bucureşti – la Muzeul Enescu, în Salonul Blondi, în atelierul lui Francisc Chiuariu şi în atelierul Mirelei Trăistaru. Gibraltarul lui Tar a fost conceput să se desfăşoare în mai multe episoade, care cuprind şi acţiuni-performance. Instalaţia lui Tar, cu sigla fostului ziar Scînteia dominantă pe rozul pereţilor stencilaţi cu jaguari baroc, a îmbrăcat perfect granitul soclului, pentru câteva ore. „Scînteia” lui Tar urlă prin cei cinci „a” care continuă cuvântul, strigând la cei din actuala Casă a Presei Libere o mult dorită trezire. „Scînteia” nu vrea neapărat să spună *Good bye Lenin*, ci, mai degrabă, un detaşat *Hello Lenin*”, spune Aurel Tar.

7. „Unde suntem?” de Ionuţ Barbu
vernisaj 13 aprilie 2011
Explicita lucrare a lui Ionuţ Barbu face referire la trista situaţie a românilor, care încă sunt prinşi într-o Românie balcanico-comunistă, cu un vag iz european. Lungile decenii ale subjugării comuniste şi actualele interese politice excesive au creat, în viziunea lui Barbu, un român care şi-a pierdut identitatea, balansându-se – la propriu – între valori inexistente şi tradiţii post decembriste pierdute. „Unde suntem?” evocă o lipsă de instrumente ale comunităţii şi de elemente de identitate care au afectat structura românilor.
La vernisajul de pe 19 aprilie, Ionuţ Barbu a împărţit manifeste cu următorul text:
„Pe ăsta l-am prins cu câteva zile în urmă. L-am agăţat de un crac în piaţa mare ca pe culturalul bou jupuit; să te vadă, mă, lumea! Săracul şi-a pierdut capul după Epoca, iar piciorul i-a fost ciugulit de hămesiţii porumbei ai păcii. Dar noi, unde suntem astăzi? Păcat, am devenit tociţi la simţuri şi simţiri, iar în faţa noastră vedem numai un biet canar roşu!'”
Romulus Boicu, Anca Boeriu – „Mormântul românului necunoscut”, Mihai Zgondoiu şi Virgil Scripcariu vor expune lucrări dedicate „Proiect 1990”, până în vara anului 2011.

Provenienţa imaginilor: Proiect 1990.

PROIECT:
ARTĂ MURALĂ

text de **LISANDRU NEAMŢU**
foto: **LISANDRU NEAMŢU**

Problematicile spaţiului public au fost şi vor fi în continuare amplu analizate, problematizate şi resuscitate. De ce? Răspunsul fundamental e simplu: spaţiul public pluteşte în jurul nostru, dar şi în noi. Suntem modelaţi, afectaţi şi intrigaţi, de ceea ce strada ne inoculează. Bordura informă, gropile zâmbitoare şi pereţii scorojiţi de anotimpuri, dar acoperiţi de publicitate multicoloră ne secondează firul gândurilor, în trecerea grăbită prin spaţiul urban. Oraşele României nu sunt primele locuri din Europa unde vizualul contemporan îşi cere dreptul la o existenţă decentă şi la prefacere. Pe bătrânul continent, lucrurile sunt deja mai aşezate: spaţiul public trebuie recucerit dar îndeobşte traseele turistice cuprind masa de monumente istorico-comemorative, clădiri, deschideri publice, pieţe etc. cu aspectul unei cărţi de istorie a culturii locale deschise trecătorului. În acelaşi timp, arta contemporană se manifestă acolo unde se poate şi unde este necesar, dar, şi mai interesant, acolo unde nu e necesar, după aceeaşi schemă mentală de la Madrid la Amsterdam, Milano şi, pe alocuri, la Bucureşti...

Asistăm la un tablou colorat în desfăşurare, care se manifestă pe paliere diferite, pentru tipuri variate de beneficiari: de la artiştii înşişi la firme locale/ multinaţionale, primării, turişti determinaţi sau localnici neîncrezători. În fenomenul denumit *Arta în spaţiul public*, avem de-a face cu un raport întrebare – răspuns. Cu alte cuvinte, feed-back-ul joacă rolul unui tester. Putem afla fie gradul de indiferenţă la un stimul dat, fie tipurile şi amplitudinea unor atitudini pro sau contra, cu întreaga varietate de nuanţe, de la cele mai acide cronici critice la cele mai edulcorate creionări encomiastice. Făcând abstracţie de motivele financiare care circulă ca un lichid vital în toate variantele mai sus-menţionate, vom constata gânditori că în urmă rămân lucrările. Peste multe se aşază tăcerea şi indiferenţa. După şocul de început, urmează perioadele în care, dacă nu li se intentează proces (precum lui Richard Serra cu *Arcul înclinat* din inima New York-ului), rămân în mod fizic prăfuite şi greu de întreţinut (vezi Fundaţia Vasarely din Aix-en Provence) sau în cel mai bun caz îşi continuă în surdină intenţia estetică premeditată de autorul lor, în locul de inserţie. Apariţiile întâmplătoare izvorâte din vernacular şi local derizoriu sunt înlocuite într-o lume ideală de proiecte profesioniste, interdisciplinare, unde, alături de planimetrii şi documentaţie cartografică şi fotografică, stau şi studiile de analiză sociologică şi antropologică. Foarte interesant în cazul artei publice româneşti este exact aflarea în interstiţiile morfologice ale unor fenomene în curs de formare şi chiar de desfăşurare.

Alinierea la noi seturi de valori, odată cu transformările de după anii '90, se face în salturi (firesc la români). Totuşi, şcoala – şi ea aflată în transformare – încearcă să conştientizeze dinamicile domeniului artei în spaţiul public, să problematizeze proiectul şi discursul plastic deopotrivă. În contextul artei contemporane din spaţiul public, artistul devine actant într-o conjunctură transdisciplinară, fiind capacitat într-un demers complex de contextualizare, de găsire a unui raport optim între intervenţia de artă – spaţiu / arhitectură / urbanism / public. De la intervenţiile de *tagging, bombing* sau *painting* (Street Delivery sau oriunde în altă parte) la intervenţiile tip *open mind* ale lui Dan Perjovschi adresate unui public mai rafinat, nu este în fond o distanţă uriaşă. Pasul următor este acela al lucrărilor cu program (proiect, aprobări, concept etc.), pe care, odată cu înfiinţarea centrului *Arta în Spaţiul Public* din cadrul Facultăţii de Arte Decorative şi Design a Universităţii

Naţionale de Arte Bucureşti, am început să le promovăm cu proiecte de licenţă şi de masterat. Un bun început l-a constituit intervenţia din 2004 a artistei Marilena Preda Sânc la sediul Larofarm din Bucureşti. Lucrarea reprezintă poate un reper, un pionierat în intervenţia asupra spaţiului arhitectural preexistent. Colaborările din cadrul departamentului şi al centrului *Arta în Spaţiul Public* (membri cofondatori Bogdan şi Romana Mateiaş, Marilena Preda Sânc, Lisandru Neamţu) au avut ca rezultat spiritul novator al unor întregi generaţii de studenţi. Între numeroasele forme pe care învăţământul superior de nişă (cum este învăţământul artistic) le propune, este şi schimbul de studenţi, prin intermediul burselor, dar şi workshop-urile, simpozioanele, sesiunile de comunicări, evenimentele expoziţionale. O experienţă de tip workshop (începută în anul 2006 la Torino şi terminată în anul 2010 la Bucureşti) devine ilustrativă pentru ce poate să mai însemne arta murală în spaţiul public în Europa de Vest şi de Est: mult entuziasm academic în ideea inserării în ţesutul urban actual. Cazul concret în care Circumscripţia 5 din Torino colaborează cu Academia Albertină de Arte (care la rândul ei invită universităţi din Berlin, Vilnius, Bucureşti, Madrid, Cluj, Valencia, Macerata, Budapesta, Teheran), sub titlul generic *Luci da Oriente,* îşi găseşte răspuns peste ani într-o colaborare dintre Primăria Municipiului Bucureşti, societatea Apanova şi Universitatea Naţională de Artă (prin Departamentul Artă Murală), cu participarea Universităţii Brera din Milano, în workshop-ul denumit *Project: Mural Art* (organizatori: Renato Galbusera şi Lisandru Neamţu).
Într-un peisaj urban încâlcit, punctat de zone incerte, periferice, se oferă voluptuos privirii ansamblurile postindustriale, rămăşiţe de memorie ale istoriilor recente. Unei asemenea situaţii precare, i-a fost oferită alternativa remodelării vizuale. Proiectele au devenit instrumente eficiente ale schimbării: spaţii industriale publice au fost resemantizate spectaculos, verificând practic dezideratele disciplinei în plan conceptual.

Între numeroasele exemple de lucrări murale transpuse deja în spaţiul public, stăruie îngrijorată o întrebare: este oare posibil ca la un moment dat imaginea plastică să resusciteze şi tipul de privitor

ARHEOLOGIE INDUSTRIALĂ. SITE SPECIFIC ART PLACE

text de **MARILENA PREDA SANC**

Încă din primele decenii ale secolului XX, alături de formele de artă monumentală urbană cu caracter permanent, comemorative, celebrative, care au dominat secole de-a rândul peisajul citadin, apar intervenţiile de artă cu caracter temporar, efemer. Modalităţile de expresie artistică ce-şi adjudecă noile tehnici, tehnologii şi materiale, cât şi hibridizarea operei artistice prin multimedialism dinamizează fenomenul artistic urban. Ţesutul vizual urban contemporan reflectă relaţia complexă dintre arhitectură şi artele vizuale. Oraşul, privit ca un teatru total, devine astăzi scena-atelier deschisă pentru noile forme de Artă în Spaţiul Public / Public Art care reflectă expresia diversităţii ce ne caracterizează şi, în mod logic, acţionează asupra codurilor vizuale cunoscute către o nouă imagologie.

Intervenţiile de artă în spaţiul public, şi mă refer la lucrările de *site specific art*, operă de artă relaţionată unui sit – *Urban Environmental Art*, remodelează spaţiul urban, fiind puternic imersate în viaţa comunităţii umane ce beneficiază de prezenţa lor. Prin intervenţii artistice şi acţiuni culturale, educaţionale (*edutainment*), activităţi multidisciplinare concertate artist-public / cetăţean pot fi remodelate întregi zone industriale dezafectate şi transformate în situri de artă utile şi benefice, atât în plan estetic, cât şi prin elaborarea şi implementarea programelor de regenerare urbană.

Această preocupare pentru recuperarea şi revigorarea spaţiilor industriale dezafectate şi abandonate are o dimensiune ecologică, istorică şi de protejare a unui patrimoniu de arheologie industrială care poate fi reconvertit în spaţii culturale.

Există muzee dedicate istoricului industrializării care se află în foste fabrici şi care îşi etalează echipamentele şi imaginile-document, din care aflăm despre existenţa cotidiană a muncitorilor, a comunităţii respective. Obiective industriale abandonate sunt transformate în centre culturale: Gasometer Oberhausen funcţionează ca spaţiu expoziţional multimedia, fabrica de tutun din Madrid adăposteşte bienale de artă media, gări dezafectate, precum cea din Berlin sau Bruxelles, au fost transformate în Muzeu sau Centru de artă Contemporană.

În 1985, Socrate Sculpture Park din New York nu exista, iar locul, care urma să se populeze cu lucrări *site specific*, era un spaţiu neglijat de departamentul portuar al New York-ului, plin de gunoaie şi structuri metalice dezafectate. Sub umbrela unei fundaţii, Athena Foundation, au început demersurile către oficialităţi şi organizarea de acţiuni voluntare de curăţire a zonei. Primul eveniment a avut loc în 1986. Astăzi, funcţionează ca *site specific art place* în care au loc diverse evenimente artistice. În China, o întreagă zonă industrială a fost reamenajată şi este cunoscută ca Shanghai Cultural / Creative Industrial Parks. Un ansamblu de foste fabrici şi depozite adăposteşte astăzi săli de expoziţie, săli de spectacol, galerii de design, de modă, alături de spaţii largi cu intervenţii de artă realizate de artişti proveniţi din mai multe ţări. Spaţiile industriale abandonate sunt recuperate de către artişti şi populate cu ateliere de creaţie, mici ateliere de artă decorativă şi producţie, galerii experimentale. Un spaţiu multicultural de acest fel, NIMBY, îl găsim în West Oakland. În America există site-uri care anunţă existenţa unor astfel de spaţii – *artist use*, spaţii pe care primăriile le oferă cu chirii mici, fiind interesate în revigorarea şi convertirea lor în spaţii culturale.

Mai mulţi artişti, interesaţi de siturile industriale, elaborează lucrări focalizate pe problematici estetice, istorice, existenţiale, ecologice, apelând la practici artistice tradiţionale şi la noi media. Sunt cunoscute fotografiile semnate de Bernard şi Hilla Becher cu situri industriale, sau instalaţiile Light Art ale artistului italian Angelo Bonello, care acoperă cu o structură de tuburi de neon un gazometru – *Luxometru*, din Roma. Buster Simpson şi Shery Wiggins fiind invitaţi să elaboreze un proiect pentru o anumită zonă a aeroportului internaţional din Denver, propun un environment, „a place meaning", constând într-o serie de echipamente agricole vechi, abandonate, care însoţesc, pe o întindere foarte mare, un drum de acces către aeroport. Lucrarea rememorează istoria recentă a locului prin uneltele fermierilor ce şi-au vândut fermele ca să poată fi construit aeroportul.

În acest context, aş semnala demersul unor artişti români, precum Augustin Pop, Mateiaş Bogdan şi Tiberiu Fekete, care au realizat lucrări relaţionate siturilor industriale.

Augustin Pop surprinde, în lucrări de pictură de mari dimensiuni, saturate cromatic şi tensionate prin gest şi compoziţie, structuri industriale abandonate. În viziunea artistului, peisajul industrial capătă o dimensiune ameninţătoare SF, sau misterioasă, uneori poematică şi ireală.

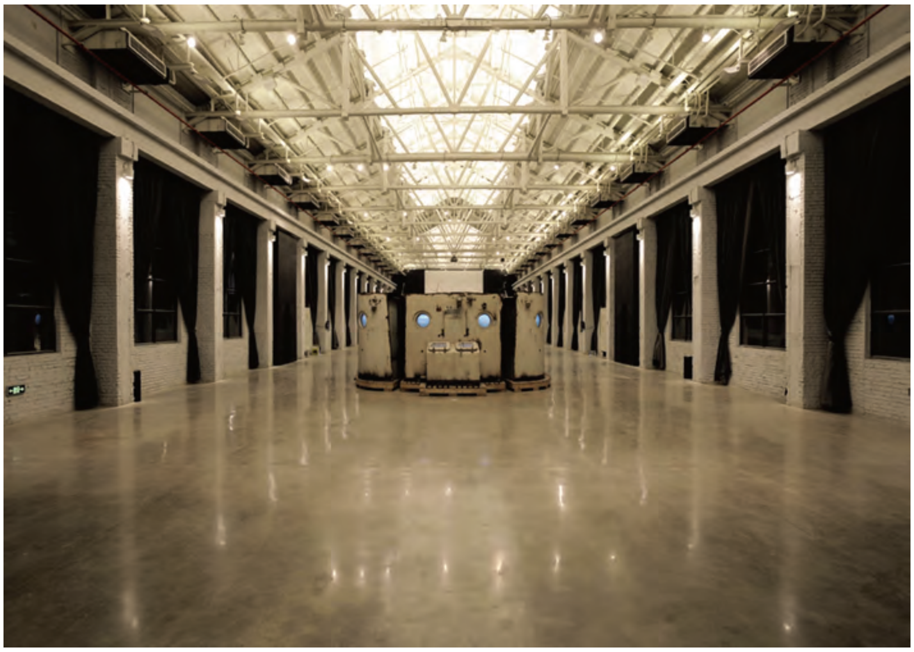
Bogdan Mateiaş dezvoltă un environment media intitulat *Amintirile noastre / Spaţiul nostru* în fosta fabrică de zahăr din Babadag. Artistul se docu-

pagina alăturată, sus:
Augustin Pop – Hala

pagina alăturată, jos:
Augustin Pop – Miniu de plumb

stânga:
Angelo Bonello – Luxometru

dreapta, de sus în jos:
Bogdan Mateiaș – Amintirile noastre/ Timpul nostru
Tiberiu Fekete – Imagini despre imagini
Shanghai Cultural / Creative Industrial Parks



mentează, arhivează fotografii, articole de ziar, înregistrează mărturii audio-video ale muncitorilor care au lucrat în fabrică, și caută să înțeleagă procesul industrializării forțate din perioada comunistă și consecințele nefaste ale acestuia vizibile în falimentul fabricii după 1990 și, implicit, în regresul urban ce a urmat închiderii fabricii. Proiecțiile video, încărcate de amintiri, au valoare simbolică, contribuie la o mai corectă înțelegere a istoriei, propun o nouă percepție asupra locului și probează capacitatea de revigorare culturală a sitului industrial și de integrare a acestuia în conștiința publică locală. Tiberiu Fekete prezintă un proiect expozițional intermedia, *Imagini despre Imagini*, în cadrul unei mori ridicate la începutul secolului trecut, sit industrial degradat în momentul de față. Piesele expuse, de la obiect, print, instalație la film video, se află într-o relație complementară cu spațiul, întregul sit transformându-se într-un environment media, lucrare de *site specific art place*. Complexitatea acestui proces de revitalizare a peisajului și vieții urbane cu ajutorul artei implică o colaborare / cooperare transdisciplinară a unor echipe de arhitecți, urbaniști, artiști vizuali, sociologi, factori administrativi și fundații, sponsori, care să-și aducă aportul în elaborarea unor legi, strategii, politici culturale necesare în realizarea unei structuri funcționale, unde să coexiste instituții de stat și private care să se implice în mod profesionist în evoluția artelor vizuale în oraș.

O PISICĂ PĂTRATĂ MARE CÂT CASA POPORULUI

Introducere la albumul „Pisica Pătrată" de Alexandru Ciubotaru
Primul album de street art românesc, editura Vellant, 2010

text de **DARIA GHIU**
foto: **ALEXANDRU CIUBOTARU**

„Eu vreau să înfrumuseţez oraşul, nu să-l vandalizez", spune Ciubi la un moment dat într-un interviu. A înfrumuseţa versus a vandaliza pare ecuaţia perfect bucureşteană. Rostită calm, frumos, elegant, deloc revoltat, altfel spus cuminte. Te întrebi atunci dacă nu cumva arta de stradă se clasicizează, intră în muzee cam prea des (Banksy e un exemplu viu), nu cumva se anulează devenind mult prea cool şi atât. Şi mult prea liniştită.

Calm, elegant, cuminte... Pisica Pătrată este aşa. Dar asta-i arma ei. O armă „de sacrificiu", e clar, unica posibilă şi unica viabilă. De intervenţie în spaţiul public. O intervenţie salvatoare şi reparatorie. Ciubi a creat un personaj ce a devenit emblematic pentru *street art*-ul bucureştean. Pisica Pătrată are o identitate bine marcată, e uşor de ochit în spaţiul public: cap pătrat, dinţi ascuţiţi, faţă veselă ori furioasă, tristă, vag incomodată, înghesuită. Unde îşi face Pisica Pătrată loc în Bucureşti? „Întotdeauna încerc să găsesc acele locuri abandonate şi nefolosite de nimeni, pe care le salvez în acest fel de la monotonie", spune tot Ciubi. Le „salvează", adică formează noi repere urbane prin desenul său, dă – aşa cum spune el – „mici accente" oraşului. Redă identitatea arhitectonică unui oraş furat. O re-marchează.
La picior; oraşul trebuie luat zilnic la picior. Identificarea locurilor abandonate şi lipsite de orice marcaj afectiv este făcută cu grijă, e o operaţiune inversă celei clasice de vizitare a unui oraş. Ca într-un negativ, tu trebuie să vezi nevăzutul, golitul de orice sens. Să-i faci o schiţă şi să intervii. Să te strecori. Să lipeşti stickerul niciodată la întâmplare şi să re-dai sensul.

Dar Pisica Pătrată nu se strecoară mereu. Mai are o metodă de lucru. Mai dureroasă. Se deformează pentru oraş. Aşa cum publicitatea înghite oraşul cu *mash*-urile ei, la fel şi ea îl ocupă şi îl înghite. Capătă linii ascuţite şi drepte, pentru a-i arăta frumuseţea / hidoşenia ascunsă. Pisica Pătrată poate înghiţi tot. Ca în desenele animate. Metaforic, ia locul bucăţii unde se instalează. Vine şi devorează tot, cuminte. Avalează. Dacă veţi privi cu atenţie posturile Pisicii Pătrate, veţi vedea că ea se adaptează spaţiului pe care îl ocupă. Îl înghite fără a-l mesteca, fără a-l mărunţi. Nu mai e potenţarea prin lipirea a ceva pe spaţiu (ca în cazul *stickerelor*), ci e punerea în discuţie a formelor prin însuşi lucrul cu suportul, cu spaţiul; înghiţirea lui de către o Pisică Pătrată care acceptă să-şi schimbe formele pe măsura celor urbane.
O Pisică Pătrată ce practică o retorică pe care numai arta de stradă o poate potenţa: cea a transparenţei prin culoare. Pisica Pătrată îşi sacrifică propria identitate, se adaptează formelor oraşului, se transparentizează în mod voit.
Dacă vă veţi uita şi mai atent, veţi vedea că atunci când se instalează şi nu înghite locul, deţine oricum

poziții de ocupare. Mâini întinse cât dimensiunile locului unde se așază, dinții-cuțite de mașină de tocat care se pregătesc să muște. Spațiul tot e al ei.

Dar proiectul lui Ciubi, care închide în el toată arta Pisicii Pătrate și tot street art-ul, este acela al evanescenței pure. Temporar. Cel mai puțin posibil fizic de realizat. Născut din proiecții pe clădiri, vizibile o seară. Un proiect care în stadiul de „atelier" (machetă miniaturală de carton a unei clădiri, pe care se aplică desenul, cu grijă, în fiecare cotlon) arată impresionant. Pisici Pătrate care ocupă Universitatea din București sau Arcul de Triumf. Desene proiectate, care îmbrăcau o clădire, în toate dimensiunile ei. Desenul care înghite clădirea, cu toată istoria ei. Desenul care înghite orașul.

De când i-am văzut proiecțiile, am un vis. Nu vreau o Casa Poporului doar cu Pisici Pătrate proiectate temporar pe ea. Vreau perenitatea – așa cum o înțeleg *street* artiștii. M-am săturat de Casa Poporului. M-am săturat să fiu zi de zi la umbra monstrului. Visez o Pisică Pătrată mare cât Casa Poporului. Să nu îi ia locul, nu. Dar să o înghită definitiv. Ca în felul acesta să-mi dau și eu seama, ca trecător, de adevărata ei identitate. Nu e vorba de înfrumusețare. Nici de vandalizare. Ci de acea retorică a metamorfozării, cea care, prin Pisica Pătrată, poate reda identitatea pierdută a unui loc. Calm, elegant, cuminte... O Pisică Pătrată care, cu toate armele ei, să facă nevăzutul văzut.

SCULPTURA AZI. 4 DISCURSURI

stânga, jos:
Tamas Attila – Kompresszio

dreapta, jos:
Ligia Seculici – Vise ucise

pagina alăturată, mijloc:
Delia Corban – Pernă

pagina alăturată, dreapta jos:
Ştefan Lăzărescu – Compoziţie2

foto: Courtesy **COSMIN MOLDOVAN**

Ediţia I 2007. Participanţi şi fondatori: Cosmin Moldovan, Miruna Ioana Moraru, Anamaria Şerban, Tamas Attila
Text critic: Cristian-Robert Velescu

Expoziţia a fost itinerată în anul 2008 la Galeria de artă „Forma" Deva, Galeria de artă Alba Iulia, Atelier 35 Bucureşti, Galeriile de artă „Ioan Andreescu" Buzău.

Ediţia II 2008. Participanţi: Aura Bălănescu, Ciprian Lauko, Ştefan Lăzărescu, Ligia Seculici
Text critic: Emil Moldovan

Ediţia III 2009. Participanţi: Marius Ancuţa, Denisa Curte, Matei Gaşpar, Horia Hudubeţ
Text critic: Emil Moldovan

Ediţia IV 2010. Participanţi Delia Corban, Fehervari Zsolt, Bogdan Raţă, Nada Stojici
Text critic: Ludmila Cojocaru, Emil Moldovan, Andrei Jecza.

Un eveniment finanţat de Primăria Arad – Consiliul Municipal Arad; Asociaţia „Filiala din Arad a UAP Romania"; Friendlyfairyes (artists suporting art)

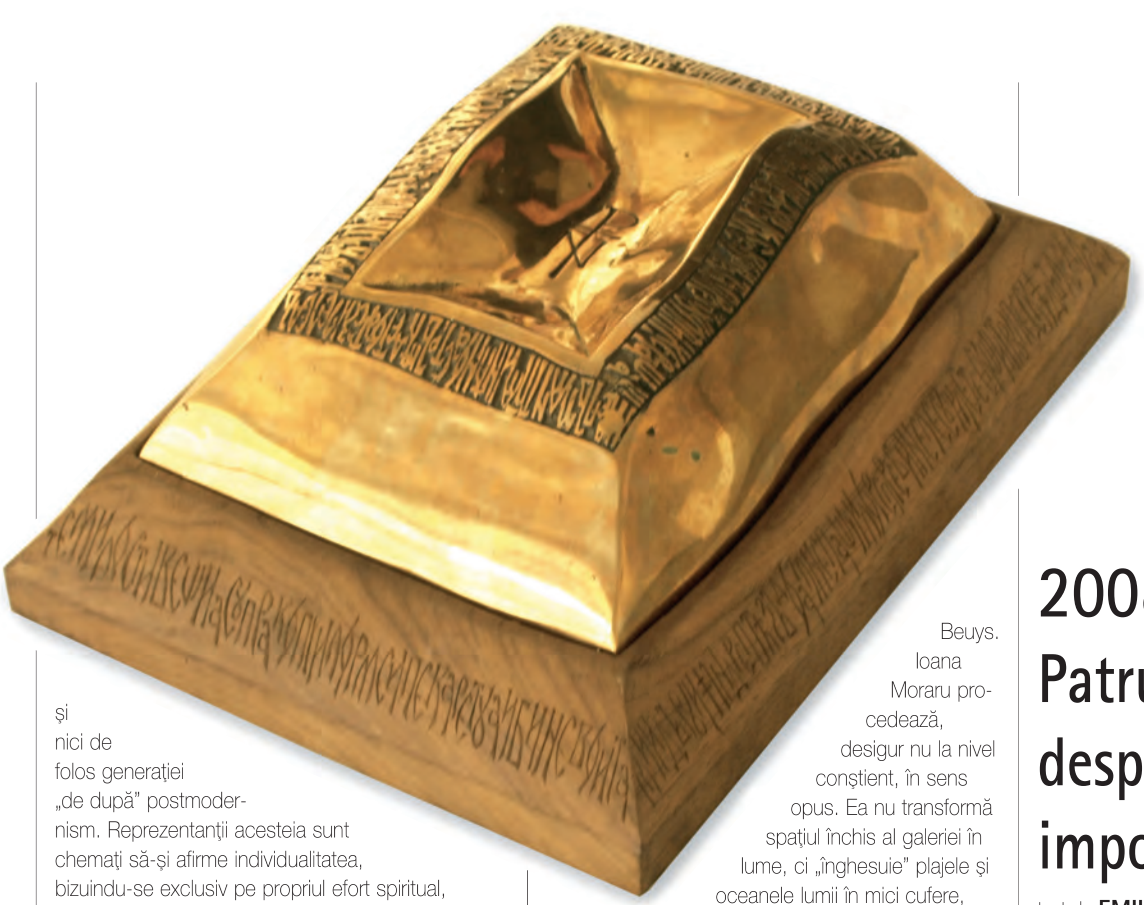
Un eveniment organizat de Asociaţia „Filiala din Arad a UAP Romania" la Galeria Naţională Delta în luna iunie
Coordonator proiect: Dumitru Şerban
Curatori şi directori de proiect: Anamaria Şerban şi Cosmin Moldovan

Pentru o definiţie a vastului domeniu al sculpturii contemporane, o radiografie a sculpturii contemporane româneşti, o cunoaştere directă a sculptorilor noului val, promovăm tineri sculptori. Începând din 2007, prezentăm anual 4 sculptori români. 4 direcţii. 4 tendinţe.

2007

text de **CRISTIAN-ROBERT VELESCU**

Patru tineri artişti s-au întâlnit, prin operele lor, în spaţiul galeriei de artă din Arad, spre a celebra – fiecare în felul său – o ocazională, însă prin aceasta nu mai puţin autentică şi profundă „sărbătoare a sculpturii". Operele pe care cei patru expozanţi le-au propus publicului arădean sunt atât de diverse, încât devine limpede pentru oricine că o imperioasă dorinţă de a-şi comunica ideile a fost aceea care le-a reunit creaţiile, şi nicidecum o anume concepţie asupra creaţiei, o poetică, ori o „estetică de grup". Soluţiile creatoare propuse sunt tot atât de diverse, pe cât de diverse pot fi gândurile ce trec prin mintea unui om. O percepere globală şi, drept urmare, simultană a celor patru grupuri de opere, are vocaţia de-a indica un „numitor comun", un element de legătură, care conferă unitate şi coerenţă prezentului demers expoziţional. Deşi „concertul vizual" este compus „pe patru voci" – distincte, aş adăuga –, o anume „armonie a contrastului" se impune vizitatorului expoziţiei. Elementul care armonizează cele patru grupuri de opere este spontaneitatea actului creator. Consider că modernitatea de viziune şi de mesaj a celor patru grupuri de opere este o consecinţă directă a acestei spontaneităţi. Hotărându-se să expună împreună, autorii vor fi fost mai puţin atenţi – sau de tot neglijenţi – la ce anume vor expune, pentru ca mesajul operelor lor să se completeze „în mod fericit". Singurul lor gând a fost, probabil, acela de a-şi „confrunta" atelierele. E ca şi cum patru expoziţii personale ar fi fost propuse simultan publicului, acesta fiind invitat să descopere el, dacă poate, firele tainice ce se ţes, aidoma gândului invizibil însă prin aceasta nu mai puţin real, de la o operă la alta. Analiza amănunţită pe care o desfăşor ar putea părea unora complezentă, totuşi ţinta ei este mai înaltă decât simpla dorinţă de a face plăcere expozanţilor, pe care de altfel îi cunosc şi îi preţuiesc în mod sincer, după cum îmi este cunoscută devenirea temporală a creaţiilor lor. Astfel, consider că „reuniunea de opere" care ne-a fost propusă la Arad poate fi interpretată drept un pretimpuriu simptom al depăşirii esteticii postmoderne. În deceniile care i-au prezidat geneza şi, ulterior, i-au conturat individualitatea, postmodernismul a început prin a se manifesta ca act de frondă şi a sfârşit prin a se „academiza", devenind ritual cultural şi-n în cele din urmă modă. Actele rituale şi de modă prin care postmodernismul se manifestă ne solicită în fiecare zi receptivitatea, atât în sălile de expoziţii, cât şi în paginile cărţilor, ori în acelea ale tezelor de doctorat ce şi-au ales postmodernismul drept obiect al analizei. Principala calitate pe care o recunosc expoziţiei de sculptură de la Arad este aceea a despărţirii de postmodernism. Inhibiţiile culturale de tot felul şi „pretenţiile" ce decurg din acestea, ca urmare a unui adevărat efect compensatoriu, nu-i mai încătuşează pe cei patru creatori, singura lor grijă fiind aceea de a se exprima răspicat şi limpede, pe această cale ei clamându-şi intens individualitatea. Toţi patru se exprimă prin mijlocirea „modernităţii de după postmodernism". O modernitate, aş zice, regăsită, redescoperită. Modul în care această „nouă modernitate" – îngăduită fie-mi tautologia – este descoperită şi cultivată are ceva convingător şi totodată emoţionant. El îmi aminteşte de frăgezimea spirituală şi de totala dezarmare de care personajul lui William Faulkner din nuvela *Ursul* a trebuit să dea dovadă, spre a se învrednici de revelaţie. Eşafodajul spiritual, incluzând ideile şi „instituţiile" postmodernismului – dintre care aceea a criticului care separă „valoarea de nonvaloare" şi croieşte „direcţii" în artă este una dintre cele mai importante –, nu mai este de ajutor



și nici de folos generației „de după" postmodernism. Reprezentanții acesteia sunt chemați să-și afirme individualitatea, bizuindu-se exclusiv pe propriul efort spiritual, care ia forma unei asceze dintre cele mai aspre. Cel dintâi simptom al acestei asceze îl constituie tocmai renunțarea până și la speranța că „sistemul instituțiilor" l-ar putea propulsa pe artist. Acesta nu se mai poate sprijini decât pe sine însuși, și de aici, cred, decurge căutarea – aș zice disperată – a propriei individualități, prin renunțarea la „individualitatea de grup", sau „de turmă". Ca o notă marginală și oarecum ironică – o ironie care sper să-mi fie scuzată, dat fiind că este fondată pe bună credință –, să observăm că până și ținuta simili-militară proprie reprezentanților generației postmoderniste: bocanci, pantaloni și veste croite din pânză de camuflaj, ne trimite cu gândul la o mentalitate pe cât de gregară, pe atât de agresiv-dictatorială. Întorcându-mă la ideea „individualității de turmă", creația lui Cosmin Florin Moldovan îmi vine cea dintâi în ajutor, spre a-mi întări afirmațiile. Căci, în aparență, ideea de turmă pare a fi chiar tema creațiilor sale sculpturale. Dar este oare Cosmin Moldovan un „sculptor al turmei", un „sculptor animalier"? Nicidecum. Căci oile pe care le înfățișează, ori mai bine zis ființele hibride care-și caută tiparul existențial sub ochii noștri, pornind de la umila oaie, visează, zboară, ori năzuiesc să zboare, se sacrifică. Făcând această afirmație, mă sprijin, în primul rând, pe titlurile anume alese de sculptor. Altfel spus, făpturile imaginate de Moldovan se comportă ca adevărate individualități conștiente. Decât mioritic – fie el chiar ironic-mioritic –, orizontul spiritual conturat pentru noi de Cosmin Moldovan este mai degrabă înrudit cu acela al lui Franz Kafka ori Dino Buzzati. Într-o „cheie spirituală" complet diferită, Anamaria Șerban ne oferă o variantă „de cameră" – în sens muzical – a *Land Art*-ului. Întreg spațiul terestru, cu reliefurile lui, cu vârstele-i geologic minerale, cu zonele sale de zi și de noapte, distribuite pe rotundul globului, a fost „transportat" în spațiul galeriei de artă din Arad și metamorfozat în „odaie a artistei". Eu cred că, preocupată fiind să-și „mobileze" pe această cale camera, Anamaria Șerban ne oferă și un *sui generis* autoportret, care cred că i-ar fi plăcut și lui Joseph Beuys. Ioana Moraru procedează, desigur nu la nivel conștient, în sens opus. Ea nu transformă spațiul închis al galeriei în lume, ci „înghesuie" plajele și oceanele lumii în mici cufere, dar, *nota bene*, lumea toată devine mesager al celor mai intime gânduri ori năzuințe ale artistei, sistematic și totodată poetic, ori poate patetic notate pe etichetele ce individualizează „conținutul" amintitelor cufere. Întrucât acestea au rămas deschise, nesigilate, se mizează pe indiscreția privitorului. Acesta este făcut părtaș la aventura spirituală a Ioanei Moraru și – de ce nu? – este invitat să-și preschimbe temporar individualitatea – atâta timp cât privește-n adâncul cuferelor – cu aceea a artistei. Gestul lui Tamas Attila, la rândul său, este contrapus aceluia schițat de Ioana Moraru, cea care-și alcătuiește autoportretul ideal – după cum am văzut deja – din fragmente de univers făcute captive. Tamas, dimpotrivă, își transferă personalitatea – și energia vitală – asupra regnului mineral pe care-l modelează, pe care-l domină și cu care se și identifică. Astfel încât proiectatele viscere din tablă prinsă în nituri își află pandantul simbolic în însăși alcătuirea anatomică a artistului, prin aceasta demonstrându-se încă o dată – și-n mod patetic – că până și „omul lăuntric" poate fi „măsura tuturor lucrurilor". Aceste scurte referiri metaforic-simbolice la creațiile celor patru expozanți doresc să semnaleze într-un mod, așijderea, metaforic, proximitatea sfârșitului postmodernismului. „Citatul cultural" și „textualitatea pâsloasă" sunt înlocuite cu cea mai intensă trăire individuală, comparabilă aceleia experimentate de oamenii din zorii modernității, care tocmai părăseau colectivismul medieval. Expoziția de sculptură de la Arad trebuie considerată drept unul dintre numeroasele simptome care anunță o nouă modernitate, vie, personală în exces, proaspătă și incitantă.

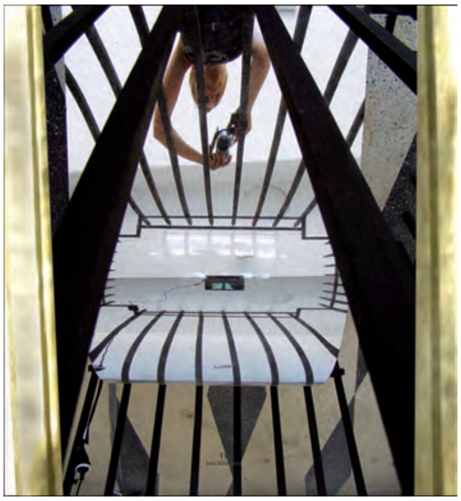
2008 Patru discursuri despre imponderabilitate

text de **EMIL MOLDOVAN**

Rămâne mai mult decât lăudabilă inițiativa Galeriei Delta din Arad de a promova lucrările atâtor tineri artiști, promovare care, iată, se materializează nu numai sub forma unor expoziții, ci și a unor ample proiecte curatoriale care implică un număr important de organizatori, și dintre aceștia foarte mulți tineri, alegerea minuțioasă, pe criterii exclusiv valorice a participanților, confruntarea apoi cu punctele lor teoretice de vedere și consultarea concretizării acestora în faptul artistic, expoziția, adică prezentarea propriu-zisă a artiștilor în formule diferite (personale, grupuri cu număr nelimitat de participanți, grupuri „standardizate", așa cum este și grupul acesta) și apoi diseminarea informației sub forma cataloagelor de artist sau de grup, difuzarea în presă, pe site-ul galeriei, în rețeaua i-net în general etc. Formatul de această dată, patru discursuri, se află deja la a doua ediție și, ca o constantă a inițiativelor din acest loc, s-ar putea să contureze deja o altă tradiție, ca multe altele care își fac deja simțită prezența și care au izvorât din inițiativele celor care gravitează în jurul acestei galerii. Ca și la prima ediție, este vorba de patru sculptori, absolvenți ai facultății timișorene de artă, care s-au reunit nu pentru a mărturisi apartenența lor la o breaslă și nici pentru a bifa un nou eveniment în traseul lor biografic și profesional, ci pentru a da măsura a patru discursuri diferite care reușesc să se articuleze foarte bine, chiar dacă sunt

dedesubt, de sus în jos:
Aura Bălănescu – In Grid
Anamaria Şerban – Camera mea

dreapta, sus:
Nada Stojici – Miercuri, vineri, duminica



rodul unor meditaţii particulare. Aş spune că imponderabilitatea este semnul sub care această colaborare ni se prezintă ca fiind posibilă, imponderabilitatea ca metaforă a desprinderii de cele lumeşti, conturată nu dintr-o intenţie sau program comun şi premeditat, ci dintr-o fericită coincidenţă a gândurilor nemărturisite şi a unor afinităţi, nu de structură neapărat, cât determinate de investigări într-un orizont al preocupărilor comune. Poate surprinzătoare pentru o expoziţie de sculptură, invocarea imponderabilităţii, sub forme dintre cele mai personale, este, şi de această dată, o altă modalitate prin care artiştii actuali reiterează afirmaţia post-modernă că sculptura a coborât de pe soclu şi îşi poate găsi relevanţa în ipostaze dintre cele mai insolite. De altfel chiar *Off the plinth: Display and process* îşi intitulează Colin Renfrew unul dintre capitolele cărţii sale *Figuring it out*[1], în care analizează identitatea dintre interogaţiile şi preocupările care însoţesc atât arta contemporană, cât şi cultura materială a trecutului celui mai îndepărtat, o relaţie tot mai actuală, sau reactualizată în contextul esteticilor raţionale axate pe absorbţia în universul artistic a unor protocoale specifice unor domenii conexe (sau nu), teoretizată relativ recent de Nicolas Bourriaud[2]. De la *Burghezii din Calais* şi *Ansamblul de la Târgu-Jiu*, care îngăduie plimbări în jurul sculpturilor, fără să mai interpună între subiect şi obiect nicio cezură, la „potecile" lui Richard Long, care consacră tocmai peripatetismul şi procesualitatea ca artă, la tălpile „sedentare" (*Soclu pentru lume*), pe de altă parte, ale lui Piero Manzoni, ajungând la figurile suspendate, ca *Anteu pedepsit*, ale lui Antony Gormley şi utopia *Sculpturii vizibilă de pe Marte*, a lui Isamu Noguchi, şi, nu în ultimul rând, salturile (*Hyphen-Ramp*) lui Paul Neagu, recentele desene pe tavan, la limita rezistenţei fizice, ale lui Mathew Barney (*Drawing Restrain*) şi „perieghezele" în trecut ale lui Mark Dion, toate consacră o profundă meditaţie referitoare la raportul nostru cu gravitaţia, cu spaţiul, cu imanenţa în definitiv şi, în subsidiar, mai pregnant ca orice, problematizează intimitatea noastră cu năzuinţa zborului, cu desprinderea de *hic et nunc* şi cu pertinenţa „amprentei" noastre pe „pergamentul" lumii, pe epiderma vizibilului.
Deşi expune o singură lucrare-instalaţie (*media mixuri sculpturale*, cum le numeşte autoarea, un termen care aminteşte izbitor de *multimedialitatea* lui Giovani Sartori[3]), Aura Bălănescu reuşeşte să concentreze o mulţime de semnificaţii, care numai în treacăt şi selectiv vor fi atinse aici, rămânând deschisă o cercetare mai amănunţită a creaţiei ei şi din perspectiva rezultatelor cercetării teoretice din cadrul tezei de doctorat la care lucrează. *In Grid* este o meditaţie plastică în general pe marginea îngrădirii, dar nu în ultimul rând a autoîngrădirii, omofonia titlului lucrării cu onomastica feminină Ingrid ducându-ne cu gândul la un autoportret disimulat al artistei, un *alter ego*, în maniera *Autoportretului-instalaţie* (2001) realizat de Tracy Emin, idee întărită şi de utilizarea oglinzii, în care se reflectă o imagine anamorfă, gestul narcisist fiind „corijat" cu o caricatură, poate adevărata imagine a sinelui, deformarea unei malformări oferind una dintre posibilele soluţii spre adevăr. De altfel, utilizarea unui „habitat" simbolic şi, în parte, autoreferenţial, o apropie destul de mult pe Aura Bălănescu (*In Grid*) de Tracy Emin (*The Tent* sau *Everyone I Have Ever Slept With*) chiar dacă intenţiile lor sunt foarte diferite în cele din urmă. Aş spune că „dosarul" acestor afinităţi nu se opreşte aici (identitatea utilizării termenului de *mixed media*, de pildă[4]), el putând reprezenta o altă direcţie a cercetării creaţiei semnată până acum de Aura Bălănescu. Când spun habitat simbolic mă refer la palisada ca formă de hotărnicie reconstituită de artistă ca simbol pentru cenzura dintre lumi, o cenzură cu conotaţii politice, spune autoarea, dar nu numai, aş adăuga eu pe marginea unui text semnat de antropologul Peter G. Ramsden[5]. Ne amintim că nu numai *Piatra de hotar* (1940) a lui Constantin Brâncuşi a fost interpretată uneori din perspectiva unei atitudini critice faţă de o (ne)hotărâre politică, dar şi cea realizată intenţionat astfel, câţiva ani mai târziu de Karl Prantl (*Piatră de hotar*, St. Margarethen, Austria, 1958). Ce aduce însă nou Aura Bălănescu cu această lucrare-instalaţie este, dincolo de sincretismul (mixajul) mediilor de expresie (formă, culoare, sunet), sau tocmai datorită acestuia, o implicită negare a autonomiei tactilităţii în sculptură, susţinută de unele păreri[6]. Ea supune din nou obiectul sculptural imperativului privirii, redeschizând tangenţial sau implicit, peste ani, problema vizibilităţii cenzurate în arta europeană[7]. Este o sculptură care trebuie privită şi ascultată, chiar dacă gratiile te obligă să o şi atingi. Dar gestul acesta care confirmă nemijlocit o cenzură cu implicaţii (şi) politice este, în

stânga:
Miruna Moraru – Copiii iubesc

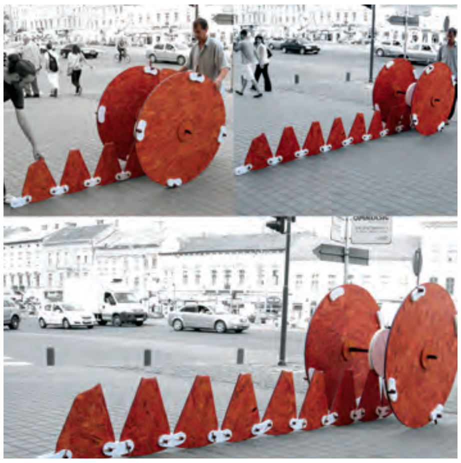
dreapta:
Cosmin Moldovan – Uneori aș fi făcut orice pentru... mi-aș fi dat și sufletul

același timp, o invocare a interdicției atingerii (a umbla „cu mănuși" sau „cu mâinile acoperite") lucrurilor cu adevărat prețioase sau fragile, posibil chiar imaginea noastră nepervertită, regăsită în revelația spectrală sau imaginea inversată gnostic a lumii în oglindă, cu alte cuvinte, imaginea reală, dar intangibilă. Este, de aceea, un simbol al coșmarului sub forma incapacității de a ajunge la adevărata identitate, la împărtășirea sinelui.

„Specialistă" în vise de tot felul pare a fi însă mai degrabă Ligia Seculici. Ne propune câteva lucrări în care ne vorbește și ea despre o lume întoarsă – una dintre lucrările expuse aici poartă chiar acest titlu – prin aceea că este vorba despre o lume a cărei consistență este formată din tot ceea ce este mai inconsistent din trecerea noastră prin viață: amprenta pașilor pe nisipul spălat necontenit de valurile mării, urma capului ostenit într-o pernă ridată, imaterialitatea gândurilor fugitive sau a viselor fără limită, înlănțuite într-o desfășurare dezordonată ca o haotică spirală de fum, fereastra și decupajul în formă. Cu alte cuvinte, este ca o paradoxală calificare a nereprezentării[8]. Centrul interesului ei este deci aluzia prezenței, diafana noastră sinecdocă („parafa" piciorului retezat, a tălpii), o configurare prin aproximare. Este adepta simbolului în coordonatele discreției însă și a gestului curtenitor față de acesta, conștientă că apropierea de universul simbolizării implică extremă precauție. „Negativul" nostru în lume nu este mai puțin semnificativ, pe de altă parte, el pretându-se în egală măsură mecanismului magiei ca și „pozitivul", sau poate chiar mai mult decât acesta, magia ținând de cauzalități inexplicabile, uneori *sinistre*. „Magia, ne spune Jorge Luis Borges, este cauzalitate aparte. Este presupunerea că, pe lângă relațiile cauzale pe care le cunoaștem, există și alte relații cauzale. Aceste relații cauzale pot să se datoreze unor accidente, unui inel, unei lămpi"[9], unei urme, aș adăuga eu, gândindu-mă la „urmele" în materie lăsate de gesturile Ligiei Seculici. Prezența noastră în materie este în general sensibilă pentru că se pretează, ca o orice tip de deschidere sau de concavitate, unor conținuturi magice. Urma nu este abreviere ci participare, o echivalare a părții cu întregul, o abstracție de un realism magic, am putea-o numi în acest context.

Interesat în mod explicit de anumiți specialiști ai magiei se dovedește Ciprian Lauko cu ai săi *Kapnobates*. Deși prezente numai sub forma unor fotografii, piesele purtătoare ale acestui nume ne orientează direct către domeniul sacrului, făcând în acest fel explicit și titlul de *Hagia Xila* care însoțește multe dintre lucrările sculptorului și, implicit, situarea autorului lor din punctul de vedere al opțiunilor tematice și a preocupărilor care-l caracterizează. Se cuvine o minimă explicare a aparent misteriosului *kapnobates*. Mircea Eliade traduce, după Strabon, termenul *kapnobatai* prin „cei care umblă prin fum" și care face referire la existența unei secte de vrăjitori sau șamani geto-misieni care „întrebuințau fumul de cânepă pentru a provoca transele extatice"[11], interpretare acceptată recent și de către Zoe Petre, chiar dacă cu mențiunea că traducerea acestui termen implică o anumită doză de dificultate[12]. Relația dintre ingerarea substanțelor halucinogene sau psihotrope și artele plastice, coroborate cu comportamente șamanice sau stări modificate ale conștiinței acoperă, în cercetarea recentă, o îndelungată perioadă, de la paleolitic (recentele teorii ale lui David Lewis-Williams) la antichitate (celți, sciți mai ales) și chiar perioada modernă („șamanismul" adeseori invocat al lui Jackson Pollock). Sacralitatea lemnului (*Hagia Xila*), pe de altă parte, implică o extrapolare a acestei calități asupra tuturor formelor construite din acesta (*Arhaică, Construcție*) și chiar transgresarea lor din păgânism în creștinism. De altfel, multe dintre lucrările imaginate de Ciprian Lauko seamănă cu niște curioase secțiuni într-o cupolă (ciclul *Construcțiilor*), element sofianic, după expresia lui Lucian Blaga, specific arhitecturii creștinismului oriental – cu „nuanțările" sale *cosmice*, uneori, după formula aceluiași Mircea Eliade – și, în același timp, consonant cu condiția imponderabilității, sub semnul căreia s-a coagulat expoziția de față, respectiv situarea ei enigmatică undeva între cer și pământ.

Absolvent al secției de sculptură a Facultății de Artă din Timișoara, Ștefan Lăzărescu, într-o manieră destul de agreată de sculptorii contemporani, nu se simte constrâns de posibilele restricții ale specializării. Spun acest lucru urmărind transpunerea ideilor sale în medii diverse și mai ales transferul programatic, declarat chiar în textul auctorial care însoțește lucrările, dinspre bidimensional spre tridimensional cu vizarea, finalmente, a unei dimensionalități spirituale, superioare. Aș spune că dezideratul tocmai invocat își manifestă valențele în abordarea aceleiași sfidări gravitaționale, pe care o regăsim, în forme diferite, și la ceilalți trei artiști prezenți în expoziție și care sugerează apelarea, cu resurse aflate la îndemâna artiștilor, a unei lumi alternative, posibile, dar imperceptibile încă, utopică pentru privitorul neinițiat. De altfel, John Rewald ne atrage atenția asupra faptului că, începând cu postimpresionismul și mai ales cu simboliștii, se face simțită tot mai pregnant mutația de la reprezentarea realității vizibile la cea a ideii. „Poeții simboliști, scria el, nutreau convingerea că numai ideile reprezintă acea realitate superioară pe care arta trebuie s-o selecteze și s-o rețină" și citează afirmația lui Schopenhauer potrivit căruia există „probabil tot atât de multe lumi diferite câți gânditori"[13]. Ștefan Lăzărescu vorbește și el de configurarea unei „mitologii personale" și de fascinația „înfiripării în minte a unor idei, gânduri, observații – transcrierea lor liberă pe pânză – și desprinderea din plan în tridimensional". De altfel, mutația aceasta pare să îl fascineze, adică traseul care face posibilă materializarea ideii cu ajutorul filtrului personal. Fără să trec peste observația că „mitologiile personale" sunt contradicții în sine, pleonasme prin aceea că miturile sunt în primul rând povestiri anonime cu atribuții integratoare și relevante pentru o comunitate mai mare și nu pentru un singur individ, observație făcută, de altfel, și de către David Martinez[14] atunci când discută simbolurile „șamanice" ale lui Jackson Pollock, aș spune totuși că lucrările lui Ștefan Lăzărescu oferă într-adevăr un univers personal lărgit, propus de un gânditor al formelor ca premisă pentru o conviețuire, ca invitație, e adevărat, la conturarea – cu implicații noi, aș adăuga eu – unei posibile mitologii. Mitologiile implică mai degrabă o erodare sau estompare a contururilor personalității și, implicit, transcenderea individualității, altfel spus ruinarea situării faptului artistic în orizontul performanțelor particulare, adică a idiosincraziilor. Or, aici, ne află în fața unei dileme. Putem continua pe cale tradiției consacrate de gândirea estetică post-renascentistă care a configurat imaginea europeană modernă a artistului-demiurg, și atunci accentul cade pe personal, sau depășim modernitatea și ne situăm pe o direcție paradoxală față de prima variantă, în sensul etimologic subliniat de Victor Ieronim Stoichiță, de împotriva-căii, a accentelor sau intențiilor *mitologizante*. Și



sus:
Curte Denisa

stânga, dedesubt:
Horia Hudubet – Roata vieţii
Horia Hudubet – Roata focului

acest din urmă aspect nu ar trebui privit foarte în tragic, dacă avem în vedere că alţi creatori contemporani de seamă şi-au declinat vanitatea personală în forme dintre cele mai lăudabile pentru ei. Iată ce scria Ştefan Augustin Doinaş despre Jorge Luis Borges: „Idealul lui Borges este o total depersonalizare a scriitorului, scufundarea lui în anonimatul literar, cu ştergerea oricăror urme de particularitate şi originalitate artistică" pentru că „nicio operă nu e originală, deoarece «cantitatea legendelor sau a metaforelor de care e capabilă imaginaţia umană e limitată»; în schimb, orice operă are un caracter «ecumenic», e universală, oferă o imagine a Totului pentru toţi"[15].

Note:
[1] Colin Renfrew, „Figuring it out. What are we? Where do we come from? The parallel vision of artists and archaeologists", Thames and Hudson, London, 2004, p. 78-108
[2] Nicolas Bourriaud, Estetica relaţională, Ed. Idea Design & Print, Cluj, 2007
[3] Giovani Sartori, „Homo-videns. Imbecilizarea prin televiziune şi post-gândirea", Ed. Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 24, n. 8 defineşte multimedialitatea prin „unificarea într-un singur mediu a cuvântului scris şi vorbit, a sunetului şi imaginii".
[4] Robert Preece, „A Conversation with Tracy Emin", în Sculpture, 21, 9, 2002, p. 38-43
[5] Peter G. Ramsden, „Death in Winter: Changing Symbolic Patterns in Southern Ontario Prehistory", în Anthropologica, 32, 2, 1990, p. 167-181, pentru care palisadele au, dincolo de caracterul lor strict funcţional, şi unul simbolic: oricare ar fi motivul construirii lor, o dată ridicate palisadele depun mărturie pentru integritatea unei comunităţi, deschizând discuţia referitoare la raportul centru-periferie, la diferenţele celor dinăuntru faţă de cei de afară etc. „Un perete împrejmuitor demarchează limitele unei comunităţi şi împarte lumea în două părţi: a celor dinăuntru şi a celor din afară", „nemaifiind posibilă alăturarea la comunitate pe căi obişnuite, adică fără a face o declaraţie politică sau socială".
[6] „Am putea să ne gândim că într-un prim timp, pentru cel sau cea care priveşte sculptura, actul de vizualizare va conduce la dorinţa de atinge, dar ceea ce arată foarte bine această poveste este autonomia percepţiei tactile", scrie Henri-Pierre Jeuddy, în „Corpul ca obiect de artă", Ed. Eurosong and Books, Bucureşti, 1998, p. 112, referindu-se la cazul unui artist orb, imaginat de un scriitor japonez, care sculptează fără să vadă deci, ignorând însă sculptura, mult mai la „îndemână", a lui Constantin Brâncuşi, „Sculptură pentru orbi".
[7] Victor Ieronim Stoichiţă, „Vezi? Despre privire în pictura impresionistă", Ed. Humanitas, Bucureşti, 2007
[8] „Principiul nu se substituie lucrurilor, ci se condiţionează cu acestea într-o desăvârşită reciprocitate; taina e o prelungire a fenomenelor, fenomenele sunt o prelungire a tainei", scrie Lucian Blaga,„ Gândire magică şi religie. Trilogia valorilor", II, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 236-237
[9] Jorge Luis Borges, „Cărţile şi noaptea", Ed. Junimea, Bucureşti, 1988, p. 62
[10] Lucien Levy-Bruhl, „Experienţă mistică şi simboluri la primitivi", Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 166 şi passim
[11] Mircea Eliade, „De la Zalmoxis la Genghis-han", Ed. ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1980, p. 57. Vezi şi Andrei Oişteanu, „Narcotice şi halucinogene la geto-daci şi români. Studii despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale", în Idem, „Mithos şi logos. Studii şi eseuri de antropologie culturală", Ed. Nemira, Bucureşti, 1998, p. 47
[12] Zoe Petre, „Practica nemuririi. O lectură critică a izvoarelor greceşti referitoare la geţi", Ed. Polirom, Iaşi, 2004, p. 209, 228 şi passim
[13] John Rewald, „Postimpresionismul", vol. I, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 131
[14] David Martinez, „From the Fourth World to the Art World, în Third Text", 19, 3, 2005, p. 254
[15] Ştefan Augustin Doinaş, „Gâlceava cărturarului cu lumea, în Jorge Luis Borges, Cărţile şi noaptea", Ed. Junimea, Bucureşti, 1988, p. 158

2010 Homo posterus

text de **ANDREI JECZA**

Lucrările lui Bogdan Raţă descriu traseul unei căutării perpetue a individului ce a trecut printr-un regim totalitarist, a cunoscut „schisma"/ ruptura unei revoluţii sângeroase şi trăieşte într-o continuă goană de adaptare. Stările omului contemporan dirijat de acceptarea unui set de compromisuri şi confruntarea permanentă cu o tradiţie, un tip de educaţie, o moştenire comunistă într-un univers în continuă modificare, remodelare şi reidentificare tipică universului capitalist sunt preocupările principale ale artistului.

Artistul este preocupat de această dramă, această obsesie a identităţii în continuă modificare şi adaptare. Criza identităţii particulară sfârşitului secolului XX şi începutul secolului XXI în viaţă şi în arta contemporană, presupun pentru artist căutarea unor forme hibride, capabile să supravieţuiască acestei perioade de tranziţie. Raţă reinterpretează teoria lui Charles Darwin, creând astfel un nou univers dezvăluit privitorilor prin carnalitatea perfectă a sculpturii hiperrealiste şi virtuozitatea imaginară a artistului ce prezintă imaginea unui aşa-zis „homo venturus / homo posterus" (omul viitorului).

Proiectul pe care Bogdan Raţă îl are în vedere, realizează o radiografie a societăţii româneşti post-comuniste. Artistul urmăreşte două tipuri de oameni aflate la antipod din punct de vedere social, prin care încearcă să sugereze criza, obsesia şi preocuparea pentru identitate, devenită oarecum tipică pentru ţările fost comuniste, precum România, Moldova, Rusia, Bulgaria, Ucraina etc. Astfel, artistul realizează o serie limitată de lucrări din porţelan glazurat, o piesă din bronz suflat cu aur şi o serie de desene în tuş negru şi roşu, ce marchează evoluţia şi imaginea umanoidului angrenat în lupta socială, politică sau economică de adaptare contemporană. Artistul imaginează o serie de mutaţii genetice, de mutilări sau augmentări anatomice ce permit perfecta funcţionare a noului tip de individ, produs al globalizării. Totuşi, aceste personaje se confruntă cu un trecut extrem de prezent care le marchează existenţa, chiar şi după 20 de ani de la Revoluţia Română din 1989, care le modifică fizionomia. Artistul apelează la porţelan şi aur, pentru a ilustra

nou-îmbogățiții din România, care, asimilând anumite etape ale evoluției economice naturale, devin niște persoane ghidate mercantil, care gustă lucruri scumpe, indiferent de formă sau conținut. Aceste persoane deseori sunt atrase de produse tip kitsch. Aceste forme le cunosc probabil din vitrina magazinelor sau din propriile colecții adunate de părinți înainte de 1989. Aceste elemente de decor, asemănător carpetelor cu „Răpirea din Serai" sau a macrameurilor copiind capodoperele Renașterii în miniatură, fiind singurele elemente accesibile în perioada comunistă, devin etalon de calitate și frumos. Această răsturnare de valori, dezechilibrare a percepției despre frumos și prețuirea unor obiecte kitsch devin simbol de recunoaștere, emblematic pentru această categorie de persoane.
Aceste „Bibelouri" contemporane, realizate de artist, prezintă acest tip de persoane, îndoctrinate comunist, care prin diferite mașinații politice au ajuns la un statut social și financiar artificial, în ceea ce privește nivelul lor de educație. Lucrarea de aur, aurul mai ales, simbolizează această artificiozitate a statutului social, etalat contrar etichetei prin bunuri de lux ce simbolizează astfel inadvertența între nivelul de

stânga, sus (două imagini):
Denisa Curte

dreapta, sus:
Zsolt Fehervari – Vecina

dedesubt:
Bogdan Rață – Handgun

cultură și puterea financiară a unor asemenea persoane. Lucrarea marchează tocmai această răsturnare de valori și prețuirea necondiționată a aurului ca un simbol al avuției. Dincolo de acest lucru, porțelanul demască această inadvertență financiaro-intelectuală, opțiunea pentru acest material este simbolică și sugerează acest dezechilibru între statut social și statut intelectual.
A doua parte a proiectului, și anume lucrările de grafică pe care artistul urmează să le realizeze în cadrul rezidenței la Paris, presupune un fel de inventar imaginar al emigranților români din Paris. Artistul portretizând cerșetori, muncitori, paznici, cântăreți, chelneri români ce lucrează sau trăiesc în Paris. Această plapumă socială deseori preferă locuri străine și muncă sub calificarea lor intelectuală, pentru a supraviețui sau pentru a trăi mai bine în România. Artistul sesizează aici o altă extremă și alege culoarea neagră și roșie pe hârtie, ca o formă economică, mai săracă, corespondența nivelului economic al persoanelor portretizate. Portretizarea însă nu presupune o inventariere fizionomică a emigranților români, ci identificarea unei tipologii caracteristice fiecărei zone de activitate. Artistul este interesat de maniera în care aceste persoane încearcă să se adapteze vieții pariziene, de felul compromisurilor acceptate necondiționat de emigranți și mai ales în ce măsură acest proces de adaptare modifică identitatea și anatomia persoanelor.
O altă tipologie generală valabilă a acestor oameni în căutarea identității, atât pentru nou-îmbogățiți, cât și pentru emigranți ce lucrează la Paris sau a șomerilor este tendința de a transpune orice eveniment pozitiv sau negativ pe seama Bisericii și a lui Dumnezeu. Acest act provine dintr-o frustrare generată de presiunea regimului comunist ce interzicea sau limita accesul la divinitate prin demolarea și profanarea unui număr însemnat de biserici ortodoxe din România. Dogma strictă respectată și fanatismul ortodox, dus la apogeu în perioadă contemporană marchează un alt fenomen extrem de interesant în această căutare a identității într-o lume comună, unită a globalizării. Modelul perfecțiunii și proiectarea aceasta a tuturor dorințelor pe imaginea divinității creează un sistem închis, sieși suficient, asemănător unei rezervații naturale. Astfel, într-o perioadă de 20 de ani, în România s-au construit sute de biserici ortodoxe, zeci în regiuni subdezvoltate ale căror priorități de investiții pornesc de la realizarea chiar a unui sistem de canalizare funcțional, medical sau de infrastructură. Manipularea și forța bisericii astfel fiind o caracteristică deosebit de interesantă în vederea „portretizării" acestor oameni. Neîncrederea în sistemul economic, politic, social și proiectarea întregului arsenal de dorințe și frustrări asupra Bisericii au condus la un comportament și la o criză socială particulară în România.
Acest fenomen extrem de complex și special îl interesează pe Bogdan Rață, care, prin sculptură hiperrealistă, interpretează anatomia umană ce suferă aceste schimbări de comportament, fiind amprentată astfel de fluctuațiile sistemelor de valori existențiale, importante și formatoare ale societății. Artistul identifică tipologii, creează analogii conceptuale și esențializează această luptă între mod, fel, posibilitate și șansă de viață în România, prin forme metaforice, care transpun trăirea internă a suferinței, bucuriei, traumei, frustrării, fericirii, inadaptabilității etc. în forme și morfologii anatomic simbolice. Artistul revine astfel asupra teoriei lui Darwin, reinterpretând-o în circumstanță contemporană, a crizei și a haosului dezordonat al postmodernității.

MEMORIE ȘI MONUMENT ÎN SPAȚIUL PUBLIC DIN PERSPECTIVA ARTIȘTILOR

text de SIMONA DUMITRIU

Prin monument în spaţiul public *înţelegem de obicei expresia publică a memoriei instituţionale, a arhivei ideologizate. Monumentul se ridică atunci când, într-un moment istoric sau altul, anumite documente reflectând fapte, evenimente sau transcriind idei, apar ca relevante şi inconturnabile la nivelul memoriei publice locale sau a memoriei personale. Există, fireşte, nenumărate monumente de uz privat, create pentru a puncta o amintire strict individuală (de exemplu, monumentalul funerar). Acum este însă mai utilă o privire asupra felului de a fi şi a semnificaţiilor monumentului public – ţinând cont de nenumăratele faţete ale acestuia –* memorial, anti-monument, anti-memorie, lieu de mémoire[1] *, cuvinte sau evenimente-monument, monumentalitate a muzeului, a bibliotecii, a clădirilor oficiale etc. - în contextul românesc din ultimii ani.*

deasupra:
Mona Vatamanu & Florin Tudor – Beginning of the 21st C, 2007, courtesy Mihnea Mircan

Folosesc termenul „monument" cu următoarele nuanţe/caracteristici: 1. mecanism de fixare a memoriei prin intermediul unui reper spaţial; 2. sens selectiv şi capacitate de reprezentare; 3. relevanţa dimensiunii; 4. abilitatea de a negocia între retorica naţională şi integrarea în spaţiul public; 5. caracteristici formale, între tridimensionalitate şi absenţă:
astfel, imaginea înregistrată poate şi ea să aibă caracteristici de monument; ori, anumite cuvinte sau grupuri de cuvinte, denumind momente puternice din istorie pot fi monumente, plasate în afara timpului, dincolo şi separat de reprezentările tridimensionale cu caracter memorial care le pot fi dedicate şi care nu vor atinge niciodata forţa monumentală a cuvintelor – de exemplu: *Revoluţia Franceză, Revoluţia Română, the Moon Landing* sunt cuvinte care, prin repetare şi importanţă simbolică, au capacitatea de a fi obiectualizate în absenţa oricărei forme de reprezentare fizică.
Chestiunea monumentului în România post-socialistă poate fi privită din perspectiva felului în care artiştii înţeleg şi se raportează la acesta. Există în Bucureşti forme monumentale, fragmente ale spaţiului public şi denumiri care pot fi încă strivitoare sau spectrale, deşi sunt permanent reevaluate de uitare, resemantizare, ambiguitate politică: Casa Poporului, Televiziunea Română, Piaţa Revoluţiei, Revoluţia însăşi înţeleasă *ca monument*, statuia de bronz a lui Lenin demontată şi abandonată etc. Destui artişti au făcut uz de aceste repere şi încă fac referinţă la ele, în contextul dezbaterilor, mereu susţinute, în jurul procesului oficial de atribuire a dreptului de a produce noi monumente şi al ideii că orice monument, ocupând spaţiul public, pe de o parte îl consumă şi, pe de alta, încearcă să resemantizeze spaţiul pe care l-a ocupat.

Revoluţia română ca monument

A trebuit să treacă 16 ani pentru ca autorităţile culturale să se decidă asupra unui monument dedicat Revoluţiei din 1989, iar proiectul ales, produs de designerul Alexandru Ghilduş, a stârnit un viu şi mul-

alăturat:
Iosif Kiraly – Reconstruction. Mogoşoaia – Lenin and Groza_4

tidirecţional val de opinii. Piesa înaltă de 25 m, în formă de piramidă alungită, şi-a găsit locul în Piaţa Revoluţiei, între fostul Comitet Central al PCR şi fostul Palat Regal, alături sau în faţa altor monumente de mai mică dimensiune. În doar câteva luni după inaugurare, locuitorii Bucureştiului i-au dat lucrării numele sub care este neoficial cunoscută, iar internetul a supralicitat cu o mare de structuri semiotice alternative. Nivelul public de interpretare intenţionat şi enunţat de titlul oficial („Glorie Eternă Eroilor şi Revoluţiei din Decembrie 1989 – Memorialul Renaşterii") este acela de memorial pentru 1104 morţi (memorie devenită obiect) şi monument al Revoluţiei ca fragment de istorie (timp obiectualizat). În contextul discuţiei despre relaţia monumentelor cu spaţiul public, monumentul Revoluţiei este un exemplu bun pentru a introduce conceptul-cheie al prezentului text: *supra-vizibilitatea*. La fel ca şi alte, mai recente, încercări de a crea *punctum* urban în Bucureşti, şi monumentul Revoluţiei este caracterizat prin supra-vizibilitate – înţeleasă ca fiind contrarie invizibilităţii. Supra-vizibilul funcţionează ca un mecanism prin care este imposibil să te uiţi în altă parte, o dirijare forţată a privirii.

Explorând clasica interpretare a lui Robert Musil[2] despre invizibilitatea memorialelor şi monumentelor în general, putem, în cazul nostru, să reflectăm asupra procesului acestui ansamblu, localizat în una din cele mai aglomerate pieţe ale oraşului, către găsirea propriei invizibilităţi. Este aceasta o posibilitate? Deşi nu ne aflăm aici în faţa unei crize a invizibilităţii/a unei supra-vizibilităţi la nivel urban (specifică numai Casei Poporului), oare va reuşi Memorialul Renaşterii să îşi depăşească aparenta incapacitate de a declanşa mecanismele memoriei (inclusiv uitarea sau trecerea cu vederea)? Revoluţia, ca atare, există în abstract ca monument.

Documentele care îi sunt specifice, acele fotografii şi momente filmate care au contribuit la modificarea paradigmei media universale sunt, la rândul lor, caracterizate prin monumentalitate (vezi Harun Farocki şi Andrei Ujică – *Videograms of a Revolution*).

Contrastul între monumentalităţi de diferită intensitate poate fi observat în cadrul proiectului comun al celor şapte artişti invitaţi în expoziţia *Nu au fost semnalate incidente deosebite* (2005 Galeria Nouă, curator Mihnea Mircan[3]), în care monumentul din Piaţa Revoluţiei devine pretext pentru un fotomontaj aparte, suprapus unei fotografii din timpul Revoluţiei, introdus digital în marea de oameni dintre care unii, sau numele lor, fac poate parte din placa memorială inclusă în ansamblul din Piaţă. Tema monumentului va sta, doi ani mai târziu, la baza proiectului lui Mircan pentru pavilionul României la Bienala de la Veneţia (*Low Budget Monuments*, 2007).

Fotomontajul din 2005 reflectă tocmai contrastul acut între cele trei monumentalităţi enunţate mai înainte (cuvânt/ document/ obiect public) şi cele trei temporalităţi care le corespund: timpul precis istoric al documentului (al fotografiei), timpul dependent de memorie al Revoluţiei ca fapt istoric şi timpul politizat al existenţei post-socialiste, reprezentat prin supra-vizibilitatea şi centralitatea noului monument.

În 2006, Irina Botea produce, împreună cu studenţi ai Art Institute of Chicago, *Audiţii pentru o revoluţie* – o proiecţie *split-screen* în care, în paralel, rulează imagini din timpul Revoluţiei, din arhiva TVR şi redactarea lor, în limba română, de către studenţii americani. „Punctul de plecare a fost o mărturisire făcută Irinei de colegii şi profesorii ei din America – constatarea că nemulţumirea lor faţă de politica americană e sistematic urmată de descurajare, că le lipseşte o tehnologie a protestului, scenariul unei revoluţii."[4] O metodă de protest şi un scenariu specific puteau fi găsite în filmările arhivate ale revoluţiei române în direct. Cele două filme rulează unul lângă celălalt: filmul original al Revoluţiei (la rândul său un montaj din momente alese pentru încărcătura lor simbolică) şi filmul în care tineri din partea cealaltă a lumii articulează copii fonetice şi fac gesturi copiate urmărind originalul adaptat la contextul lor. În contrastul dintre cele două jumătăţi de ecran apare încă o nuanţă care priveşte relaţia document-monument în cazul revoluţiei române: scene esenţiale, monumentalizate prin pregnanţă şi repetiţie, din Studioul 4 al TVR, sunt redimensionate prin alăturare, îşi pierd din vizibilitate, dar şi din inteligibil, pentru că, forţaţi să ne uitam în paralel la două instanţe asemănătoare, ele ajung să pară că se copiază şi că se anulează reciproc. Pe de altă parte, folosirea documentelor de arhivă în *Audiţii pentru o revoluţie* poate fi interpretată ca un argument personalizat că, în contra cosmopolitismului media, apare şi se menţine regionalismul memoriei. Revoluţia nu poate fi duplicată sau absorbită în nicio altă cultură, aşa precum nicio experienţă intens naţională nu ar putea să fie. Văzută din orice altă cultură exterioară, revoluţia română apare ca un monument modernist, monolitic, *site-specific*, estetizat prin trecerea timpului.

Ciclul aproape complet al lui Lenin

În primele luni ale anului 1948 a fost dărâmată, alături de alte statui de for public – precum Take Ionescu, I.C. Brătianu, Lascăr Catargiu, regele Ferdinand I – o ecvestră din bronz de mari dimensiuni reprezentându-l pe regele Carol I, realizată în jurul anului 1939 de sculptorul Ivan Mestrovic şi amplasată în Piaţa Palatului Regal (actuala Piaţă a Revoluţiei). Deşi există şi cei care speră (şi astfel a apărut la viaţă o mică legendă urbană) că statuia lui Mestrovic nu a fost topită şi a reuşit să supravieţuiască, îngropată undeva în afara Bucureştiului, anumite documente şi versiunea oficială în general acceptată a poveştii trasează o altă evoluţie a evenimentelor: din bronzul topit al ecvestrei regelui Carol I a fost turnat un Stalin de mari dimensiuni. Mai târziu, în aprilie 1960, era inaugurată noua statuie a lui Lenin în faţa proaspăt construitei Case a Scânteii, lucrare monumentală realizată de sculptorul Boris Caragea, din acelaşi bronz topit al statuii lui Stalin. În martie 1990, acel Lenin a devenit unul din şirul aparent nesfârşit de monumente comuniste est-europene care erau date jos de pe socluri prin forţa publică şi distruse, îngropate ori abandonate.

Bucureştiul a cunoscut şi alte asemenea istorii de statui de for public transformate, mutate, delocalizate sau amplasate greşit (un alt caz celebru este cel al monumentului lui I.L. Caragiale) şi cei mai mulţi istorici de artă şi arhitectură români vorbesc despre o criză generală de integrare şi planificare urbană a monumentelor în Bucureşti, considerând că soluţiile

alăturat, două imagini:
Irina Botea – Audiții pentru o Revoluție

de construire anterioare lui 1989 și obsesiile monumentalului sunt de învinuit în continuare. Privind lucrările artiștilor români, iese la suprafață o altă noțiune, dificil de canonizat și nu la fel de spectaculoasă ca recursul la antinomic și contrastant. Această noțiune este aceea a normalității – explorată ca stare de fapt și reacție publică medie. Faptul este că, după ce a fost demontată în 1990, marea statuie a lui Lenin și o reprezentare de mai mici dimensiuni a prim-ministrului comunist Petru Groza au fost luate și depozitate – sau, mai degrabă, abandonate – pe un câmp în spatele pereților Palatului Mogoșoaia. Acel câmp nu are nimic dintr-un Memento Park[5]. Ar putea fi considerat, eventual, un Muzeu Temporar al Artei Totalitare[6] în miniatură. Poate. Dar normalitatea locului de la Mogoșoaia este reflectată tocmai în caracterul lui ascuns. Unii ghizi ai tururilor de memorabilia comunistă în București includ și acest site, mulți dintre artiști și localnicii știu de existența lui, altfel însă niciun semn în grădinile Palatului nu marchează amplasamentul lui Lenin și Groza, iar prezența lor acolo scade progresiv din memoria publică.

O sinteză a felului în care câmpul de la Mogoșoaia apare în contextul normalității specifice poate fi regăsită în fotomontajul lui Iosif Kiraly, *Reconstruction* – Mogoșoaia – *Lenin and Groza_4, 2007-2009*. Aparținând unei extinse serii de imagini care explorează relația dintre timp și transformarea urbană, *Reconstruction – Lenin and Groza* este rezultatul mai multor vizite la Mogoșoaia, pe parcursul unei perioade de doi ani. Personajele prezente în fotografiile incluse în montaj nu au fost niciodată acolo împreună, în același timp, ceea ce oferă un plus de semnificație relației oamenilor cu cele două monumente – deoarece sintetizează un *pattern* de atitudini din multe instanțe similare înregistrate. Lucrarea include și își extrage sensul și din momentul iconic al dărâmării statuii în 1990, moment-document, trimițând astfel la caracteristica de *survivance* a memoriei – pentru a folosi interpretarea oferită de Georges Didi-Hubermann conceptului de *Nachleben* folosit de Aby Warburg[7]. Acțiunea principală a memoriei este supraviețuirea (*la survivance*), iar exercițiul mnemotehnic al oricărei imagini implică supraviețuirea unor imagini anterioare în cele subsecvente lor. Procesul de *survivance* nu este unul de selecție, ci unul de montaj. Iosif Kiraly reconstruiește în același timp un paradox temporal și o manifestare a normalității, cu statui-bănci ori statui – fapt divers, al căror caracter monumental este recaptat numai prin adăugarea unor imagini din arhive, numai prin punerea laolaltă a prezentei abandonări și a documentelor care informează despre etapele anterioare ale monumentelor. În același timp, montajul poliperspectiv include, în intervalul dintre diferitele etape de fotografiere, un eveniment prezent prin absență și marcat printr-o schimbare subtilă a statuii lui Lenin: în 2009, o intervenție de scurtă durată a lui Mihai Zgondoiu – *Păpuși Sovietice* – în care a vopsit în roz capul lui Lenin și mâna dreaptă a lui Petru Groza – a fost imediat urmată de o corectare, o „readucere la normal" a statuilor, când cineva a dat peste rozul protestatar cu vopsea neagră. În *Reconstruction – Lenin and Groza* apare, indirect, și ireverența à la David Cerny și încercarea de a o anula: o statuie cu capul negru pe trupul de bronz, o corectare care oricum transformă sensul monumentului.

Un al doilea exemplu în completarea celor notate mai înainte este oferit de *The Red Rider* (2007), sculptură și proiect video al Ancăi Benera. Filmul de două minute îl arată pe Lenin-ul de la Mogoșoaia ridicându-se, întinzându-se ca după somn și rememorând, în flashback-uri (realizate cu ajutorul arhivei de imagini a TVR), momentele răzbunării publice din 1990. Statuia care însoțește filmul este o replică la scară mică a ecvestrei lui Carol I de Ivan Mestrovic, aceea care, topită, supraviețuiește încă în Lenin. Trupul regelui a fost înlocuit în modelul Ancăi Benera de un Lenin călare. Această lucrare face trimitere nu numai la filiația materială dintre statui, cu tot subtextul ei simbolic, ci și, recontextualizând-o, la o dezbatere publică recentă, în care o nouă ecvestră reprezentându-l pe regele Carol era propusă spre amplasare pe aceeași locație, în fața Palatului Regal. În timpul primelor discuții pe această temă (între recuperare istorică și procese de drept de autor cu moștenitorii sculptorului Mestrovic), o idee stranie se pare că fusese sugerată: să se topească statuia lui Lenin de la Mogoșoaia și să se folosească materialul din nou, pentru a turna noua ecvestră a regelui Carol I. Produsul final realizat de Florin Codre nu conține Lenin, însă include indicii ale unui alt contrast, între două mari monumentalități instituționalizate, oficiale: Regalitatea Română și Revoluția Română, ambele reprezentate fizic în incinta aceleiași piețe de cel puțin câte un obiect supra-vizibil. Monumentul intervalului dintre ele – monumentul dedicat comunismului – este în altă parte, pentru el trebuie să ne uităm spre Casa Poporului.

Casa Poporului

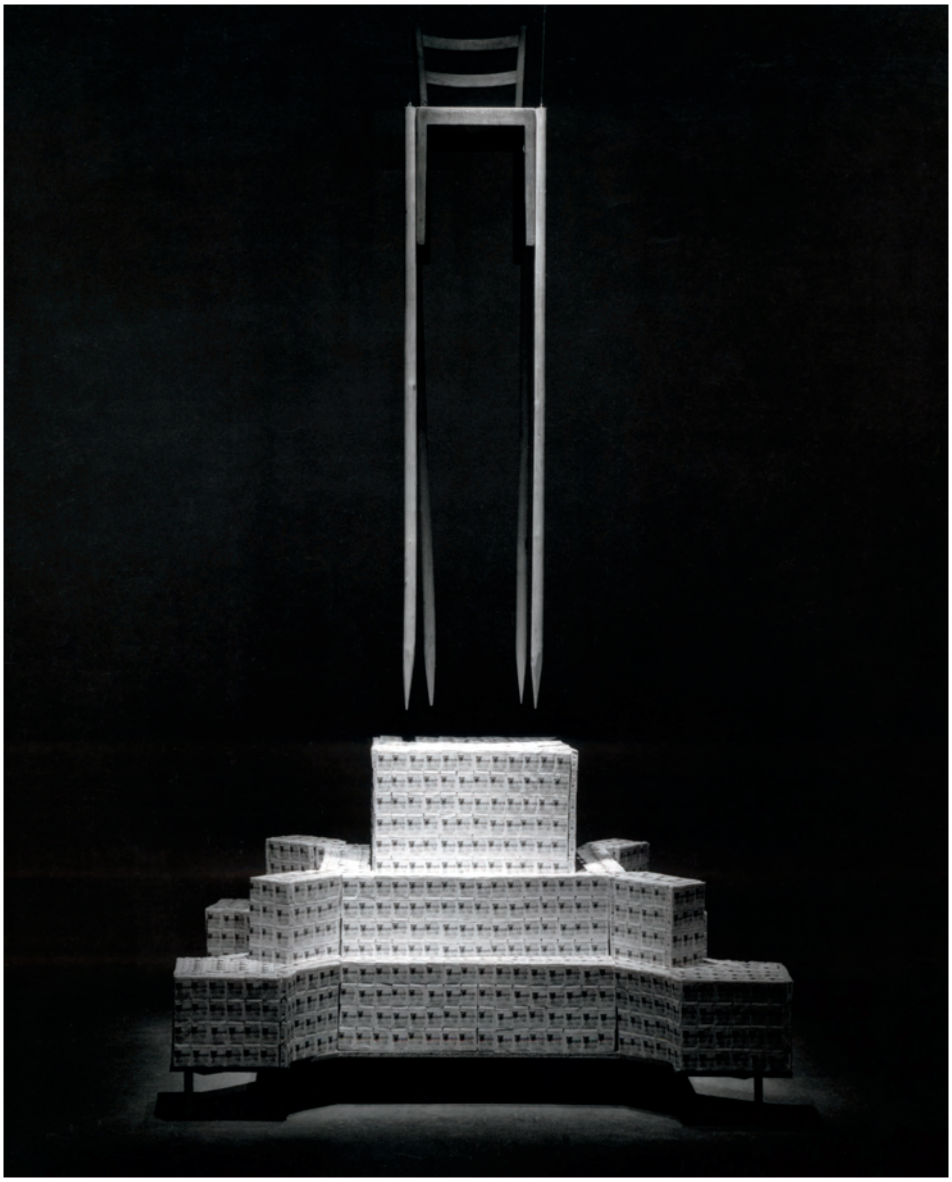
La Bienala de la Veneția 2007, în cadrul *Low Budget Monuments*, doi dintre artiștii participanți, Mona Vătămanu și Florin Tudor, prezintă *Dust* și *The Beginning of the 21st Century*, dubluri hermeneutice, până la un punct, ale unor proiecte anterioare, *Persepolis(& Living Units)* și *Văcărești*. Începutul secolului al XXI-lea sintetizează monumental ideea din proiectul *Living Units* (2003, Budapesta) și din seria amplă *Persepolis*. Casa din beton care crește în Pavilionul de la Veneția funcționează ca o *excrescență ce consumă spațiul* (Mircan). *Praful*, în schimb, este rezultatul spațiului consumat. La fel, *Persepolis* vorbește despre soluții traumatice sau armonioase de consumare a spațiului, despre arhitectura noii economii, ale cărei principii nu diferă de modalitățile de gândire care au dus la producerea Centrului Civic bucureștean. Cu atât mai mult i se opune filmul *Văcărești*, despre amprenta unei foste prezențe, cu cât spațiul ocupat odată de mânăstire va fi consumat de urbanismul *începutului de secol XXI*. Uneori, în condiții specifice, ca în cazul parcului IOR din București, blocurile se înscriu în peisaj ca într-o scenă din pictura romantică, nu se impun prin supra-vizibilitate. Alteori, arhitecturi dominante distrug posibila armonie. Proiecte ca *Persepolis* sau *Living Units* se referă la modalitățile oamenilor de a se adapta situației, de a continua să trăiască în apartamentele de blocuri, după dispariția ideologiei care le ridicase, și de a construi în continuarea și în contextul acestor masive proiecte arhitecturale omniprezente.

Oarecum asemănător, la începutul anilor '90, când Casa Poporului a rămas ca un schelet masiv, parțial finisat, deja excrescență care încheiase să consume un spațiu, oamenii au pus pentru prima dată întrebarea: cum ne putem adapta situației, ce trebuie făcut cu ea? Cu prezența ei monolitică, așa cum stătea în 1990, la 6 ani după demolările cu proporții de distrugere în masă care îi precedaseră construcția? Ar fi trebuit să fie dărâmată, redusă la fragmente și cărată de acolo cu camioanele, așa cum se întâmplase cu o șesime din Bucureștiul istoric între 1984-1986? Sau construcția ar fi trebuit terminată și transformată în cel mai mare muzeu și memorial al comunismului din lume? Acum Palat al Parlamentului, gazdă a Curții Constituționale, Muzeului Național de Artă Contemporană și altor instituții publice, *Gesamtkunstwerk*-ul lui Ceaușescu este cea mai vizitată atracție turistică din București și are abilitatea suprarealistă de a re-semantiza orice s-ar petrece în fața sau în interiorul său, de la curse internaționale de mașini la concerte și evenimente sociale.

A devenit deci Casa Poporului benignă în context public? Și-a găsit cel mai mare monument din lume invizibilitatea în fața controversei? Am făcut pace cu

dreapta, sus:
Un proiect de Dan Acostioaei, Duo van der Mixt, Ciprian Mureșan, Mona Vătămanu și Florin Tudor pentru expoziția „Nu au fost semnalate incidente deosebite". Foto: Andrei Pandele

dreapta, jos:
subREAL – The Castle of Carpați,1994



el? Ori îl privim, în continuare, ca pe un *living unit* supra-vizibil – o unitate de trai pentru un sistem politic, de data aceasta?

În 2009, un apel la idei dedicat tinerilor arhitecți[8] nuanțează întrebările de mai înainte: răspunzând cerinței de a „schimba fața" Casei Poporului, cele mai multe soluții au dus spre acoperirea ei, spre încercarea de a ascunde palatul în spatele sau sub diverse materiale inovatoare – ca sub o prelată de Dacia 1300 ori trimițând la anvelopările lui Christo și Jeanne-Claude.

Amintesc, în încheiere, proiectul *Castelul din Carpați* al grupului subREAL[9]. El includea, în versiunea din 1994 expusă la Varșovia, o replică la scară a Casei Poporului făcută din 3500 de pachete de țigări Carpați, 18 proiectoare cu diapozitive color din jocuri cu castele, casete luminoase cu ilustrații din romanul lui Jules Verne – *Le Château des Carpathes* și un scaun cu țepe de lemn în locul celor patru picioare, suspendat deasupra castelului. Instalația poate fi citită astfel: brandul local de țigări folosit pentru macheta Castelului indică niveluri iconice și semiotice pur naționale și *time-sensitive*. Cu toate acestea, țigările Carpați erau un produs valoros de trafic între România și alte țări din blocul comunist, iar polonezii își aveau propriile amintiri despre ele. Munții Carpați sunt decorul romanului lui Jules Verne, care amintește în anumite puncte de povestea *Dracula*. Cât a fost în viață, Ceaușescu era supranumit geniu al Carpaților iar după revoluție a apărut denumirea Dracula din Carpați. Palatul său era construit în punctul cel mai înalt din oraș, un punct de observație, dar și de izolare, căci era un castel făcut pentru o singură persoană.

În instalația subREAL, clișeele istorice comunică în cerc complet. Punctul focal, Castelul, este asemenea unui monument polisemantic, dar care dintre sensuri ar fi privilegiate astăzi, când Palatul Parlamentului, aproape deplin funcțional, pare subordonat interpretării prin prisma acestor funcționalități?

În cazul oricărui monument, unul din efectele existenței sale publice este al constantei interogații, al unei constante *mise en cause* în funcție de interacțiunile cu receptorii și în funcție de schimbările contextului politic. Astfel, care este status-ul curent al sculpturilor de la Mogoșoaia? Mai sunt ele monumente, și, dacă da, a ce? Și aparenta noastră incapacitate de a produce monumente viabile se datorează oare unei forme de ură față de spațiul public ori faptului că monumentul total, Casa Poporului, este pentru totdeauna asociat ideii de distrugere – drept pentru care ar trebui să îl ascundem cumva, la fel ca pe Lenin la Mogoșoaia, pentru a putea începe să construim?

Note:

[1] Holocaust memorials, counter-monument, counter-memory, lieux de memoire – *în Paul Connerton,* How Modernity Forgets*, Cambridge Universty Press, 2009;*

[2] *Robert Musil,* Denkmale*, în* Gesammelte Werke *vol. 2,* Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*, ediția 1978, Reinbeck;*

[3] *Participanți: Mona Vătămanu și Florin Tudor, Ciprian Mureșan, Duo van der Mixt (Mihai Pop și Cristian Rusu), Alexandra Croitoru, Dan Acostioaiei;*

[4] *Mihnea Mircan,* Irina Botea*, în* Fotografia în arta contemporană. Tendințe în România, după 1989 – Photography in Contemporary Art. Trends in Romania after 1989*, editor Aurora Kiraly, Galeria Nouă și editura UNARTE, 2006;*

[5] *Memento Park Budapesta – muzeu dedicat comunismului, organizat de stat, ridicat în aer liber lângă capitala Ungariei. Include Statue Park, un spațiu în care sunt instalate multe din ansamblurile statuare din perioada comunistă. http://www.szoborpark.hu/index.php?Lang=en;*

[6] *La Moscova, în 1992, o parte din statuile comuniste demontate ale orașului și-au gasit loc, lânga galeria de stat Tretyakov, într-un parc redenumit neoficial Muzeu Temporar al Artei Totalitare. Fără o structură instituțională, acel „muzeu" a fost mult vizitat;*

[7] *Georges Didi-Huberman folosește termenul survivance pentru conceptul de* Nachleben *(traductibil și ca* moștenire*) al lui Aby Warburg – în Georges Didi-Huberman,* Devant le Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000;*

[8] Schimbarea la față a Casei Poporului, *concurs de idee pentru o fațadă fictivă a Palatului Parlamentului, în cadrul Anualei de Arhitectură București 2009 (DuPont, Igloo Media, Ordinul Arhitecților din România). Expoziția de proiecte a avut loc în spațiul public, în pasajul Metrou Universitate;*

[9] *parte din seria* Draculaland*, instalat în decembrie 1994 la CCA Ujazdowski Castle și refăcut în 2010 pentru expoziția* When History Comes Knocking – Romanian Art from the 80s and 90s in close-up*, Plan B Berlin, curator Judit Angel;*

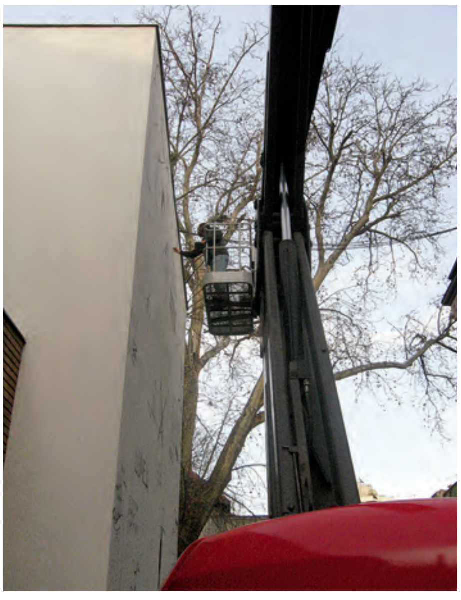
CIORAN citit în stradă

text extras din comunicatul de presă al INSTITUTULUI FRANCEZ BUCUREŞTI
foto: RĂZVAN BRĂILEANU

Pe 8 aprilie 2011, Emil Cioran, ar fi împlinit 100 de ani. Pentru a aduce un omagiu unic acestei personalităţi ce se revendică deopotrivă de la spaţiul românesc şi de la cel francez, Ambasada Franţei şi Institutul Francez din Bucureşti propun un proiect artistic în premieră, prin care opera lui Cioran va deveni parte din spaţiul public bucureştean: Cioran citit în stradă de Dan Perjovschi.

Dan Perjovschi, cea mai cunoscută marcă din arta românească vizuală, la nivel internaţional, este cel care va traduce grafic gândirea şi textele lui Emil Cioran, pentru a le expune în faţa marelui public în spaţii care sunt folosite în mod obişnuit pentru campanile publicitare comerciale.

Inaugurarea proiectului a avut loc pe 7 aprilie, la ora 18, când Dan Perjovschi a realizat un desen exclusiv pe peretele din spatele Institutului Francez, desen inspirat dintr-un citat reprezentativ pentru opera şi gândirea lui Emil Cioran.



Cioran citit în stradă este primul demers de a integra o operă literară într-un proiect cultural stradal. Din cărţi şi de pe rafturile bibliotecilor, proza lui Emil Cioran ajunge în inima străzii, chiar în spaţiul dezumanizat unde se îmbulzesc locuitorii capitalei. 20 de citate selecţionate din întreaga operă a scriitorului vor putea fi citite în staţiile de metrou şi de autobuz, de la Gara de Nord până în Grozăveştiul studenţesc, de la Piaţa Universităţii la Biblioteca Centrală Universitară. Trecătorii se vor întâlni, prin urmare, în drumurile lor cotidiene, cu aceste texte puternice, scurte, pline de impact, cu un Cioran esenţializat, expus într-un soi de „recipiente mici ", de mostre semnificative pentru gândirea acestui scriitor. Centenarul este prilejul ideal pentru a redescoperi vitalitatea extraordinară a acestui scriitor, care nu merită să fie muzeificat, ci dimpotrivă adus în faţa cititorilor săi într-o întâlnire autentică, fie şi pentru un moment de lectură simplu şi efemer.

Ironia percutantă a textelor lui Emil Cioran găseşte un ecou contemporan viu în desenele epurate ale lui Dan Perjovschi. Proiectul reprezintă o premieră şi în creaţia lui Dan Perjovschi, care îşi integrează pentru prima oară lucrările în spaţiul public bucureştean.

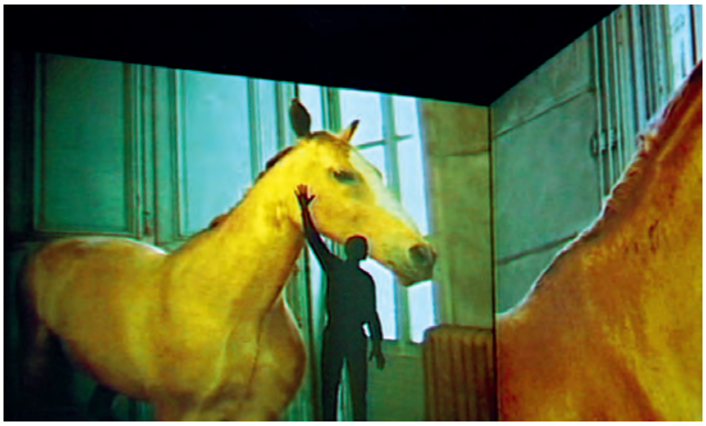
„Le fait que la vie n'ait aucun sens est une raison de vivre, la seule du reste."
Faptul că viaţa nu are niciun sens este singura raţiune de a trăi, singura de altfel.

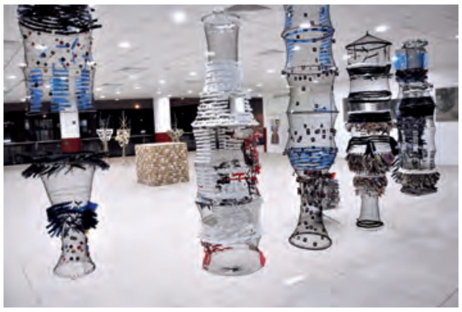
Dan Perjovschi este desenator, ilustrator, scriitor şi jurnalist român. Lucrările sale de artă reprezintă o combinaţie între desene, desene animate, graffiti şi se află pe pereţii muzeelor sau ai altor spaţii contemporane de expunere din lumea întreagă. Perjovschi abordează teme sociale de actualitate în operele sale şi a avut un rol important în cultura românească, fiind ilustrator şi autor de articole pentru revista 22 din Bucureşti. A avut expoziţii în New York, Portugalia, Spania, Germania, Ungaria, Suedia, Elveţia, Marea Britanie. În prezent, locuieşte şi lucrează în Bucureşti.

CONSTANȚA CAZ

text de **GABRIEL BROJBOIU**

De ce Constanţa ni s-a părut a fi un caz? Pentru că „al doilea oraş din ţară”, cum ne place să clamăm, nu era nici pe departe pe primele locuri ca reprezentare a artelor vizuale, în 2007 – data iniţierii acestui proiect, oraşul neavând măcar o galerie. Este ştiut că după '89 spaţiile destinate creaţiei au devenit volatile, iar primii interesaţi să se reorienteze în noul câmp de luptă au fost şi sunt artiştii. Proiectul nostru a fost deci, într-o bună măsură, un exerciţiu de recuperare-altfel a teritoriului cultural. Acum avem o galerie, dar pe un afiş dinamic trebuie să figureze deopotrivă muzeul, galeria şi locul neconvenţional, acesta din urmă fiind ultimul într-o logică a comercialului, dar inegalabil ca versatilitate a provocării. O altă situaţie care ne-a pus în mişcare a fost politica tradiţionalelor saloane de primăvară, toamnă, iarnă ş.a.m.d., cu inconfundabila lor funcţionalitate de westernuri subacvatice.





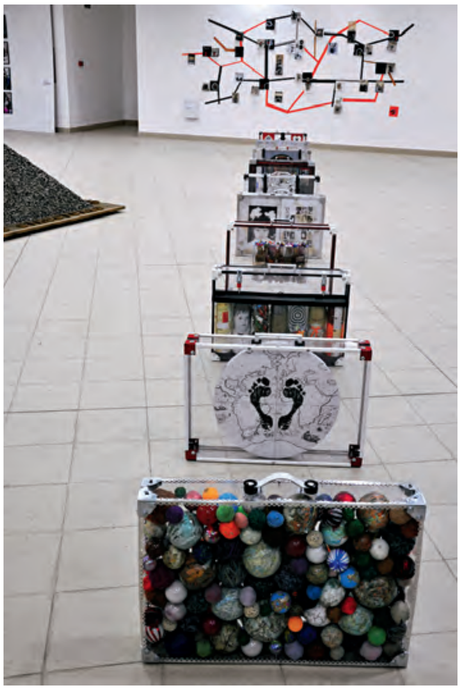
pagina alăturată, stânga (de sus în jos):
Anamaria Avram – Out in Side, Antropocity 2008
Gabriel Brojboiu – Dogs of trust – Cazemata 2007

pagina alăturată, dreapta (de sus în jos):
Anamaria Avram, Valize – Ca-n gară 2010
Ca-n gară în Gara Constanța, 2010
Johann Jascha – video-performance, Antropocity 2008
Hotel Pro Forma – Site Seeig Zoom (video), Ca-n gară 2010

alăturat (de la stânga la dreapta):
Gabriel Brojboiu – Blind man, blind man, Antropocity 2008
Gabriela Gheorghe – Coșul zilnic, Ca-n gară 2010

dedesubt (de sus în jos):
Anamaria Avram – Valize – Ca-n gară 2010
Gabriel Brojboiu – My global self – Ca-n gară

După ce, într-un brain-storming cu colegii, am stabilit că o cazemată nu ar fi rea pentru un eveniment altfel, am găsit o locație practicabilă târziu și cu ceva noroc, în Eforie (de altfel „Caz" mai vine și de la prescurtarea cuvântului cazemată). Am stabilit un concept expozițional destul de larg în jurul ideilor de consumerism și politică, apoi totul a funcționat. Lui Dan Perjovschi i-a plăcut ideea și a venit lângă noi fără ezitare. Prezența lui a făcut ca evenimentul să aibă doi pași, primul fiind o prezentare în fața publicului. (De altfel, Dan, cel care după prima participare spunea: „Constanța Caz ar putea fi bulgărele care ajunge avalanșa din urmă", a fost prezent în toate edițiile). Singurul lucru care din fericire „nu ne-a ieșit" a fost previziunea de eveniment oarecum underground, disponibilitatea celor chemați să ne ajute fiind fără cusur. Primăria din Eforie a făcut chiar gesturi eroice, dislocând niște traverse mari de beton pentru a facilita accesul, și întreținând curățenia unui loc de altfel dezgropat din gunoaie și moloz. Într-un spațiu mai larg, ar fi fost de povestit anecdotica evenimentului, măcar ploaia care l-a făcut pe Dan să deseneze într-o cazemată inundată, asanată ulterior tot de către Primărie.
Pentru Constanța Caz 2 am ales o vilă neterminată, dorindu-mi ca gestul ăsta să aibă oarecum valoare de exemplu: în orice oraș se construiește sau se renovează ceva și ar fi în beneficiul moral reciproc, proprietar și artist, ca în locul dat să se întâmple lucruri interesante. Am accesat vila din str. Havana 3, într-un anumit moment al construirii ei, și nu ne-am ferit să conservăm această fază, cu cabluri la vedere, baloți de polistiren, folosind pe trei nivele toate ungherele și debaralele. Efortul nostru fiind unul de reorientare în imediat, conceptul pus în discuție a fost Antropocity – om în oraș. De data asta, aliații noștri au fost mai numeroși. Grație regretatei Gabriela Tudor, am putut accesa Programul Cultural Elvețian, aducând în rezidență pe Renate Christin și pe Dan Perjovschi, Primăria Constanța și alte instituții oferindu-ne de asemenea suportul.
După un an pauză, în 2010 am decis să reluăm proiectul, cu zero buget instituțional, doar pentru a nu ne răci, pe eforturile incredibile ale unei echipe locale de excepție. De data asta, impactul ne-a luat pe sus chiar și pe noi. Constanța Caz 3: „Ca-n gară" – omul dizlocat, suspendat între drumuri, afectat de virusul provizoratului, al tranzitoriului fără leac sau orizont –, ediție ținută în chiar gara locală, a făcut ca mai toate televiziunile naționale să se urce în trenul de Constanța, nemaivorbind de prezența unui public ce a umplut până la refuz sălile care la început ni se păruseră prea mari.
Artiștii participanți în cele trei ediții: Gabriela Gheorghe, Constantin Gheorghe, Dan Perjovschi, Gabriel Brojboiu, Constantin Papadopol, Alfred Ipser, Eusebio Spânu, Georgiana Cozma, Kirsten Dehlholm – Hotel Pro Forma (Danemarca), Anamaria Avram, Renate Christin (Germania), Anca Benera, Alexandra Călin, Johann Jascha (Austria), Severine Bourguignon (Paris), Raphael Vella (Malta), Antonio Manfredi (Italia), Iulia Pană, Marius Vătămanu.
Organizatori: Anamaria Avram, Gabriela Gheorghe, Adi Moraru, Groove Hours. Sponsor constant: Anvelope AZ. Producător: Fundația Menthor. Inițiator; curator C. Caz: Gabriel Brojboiu.
Ne amintim cu drag de vizitatorul care, după ce a zăbovit îndelung în expoziție, ne-a abordat: „nu am pălărie să mi-o scot... săptămâna trecută am vizitat Beaubourg și mă bucur să văd că și aici se întâmplă lucruri la același nivel". Îmi permit să-l citez de asemenea pe regizorul Andrei Șerban: „la MoMA – New York m-aș fi așteptat la așa ceva. În gara Constanța... cruci-m-aș!". Dorel Gaină: „cazul Constanța Caz se arată a fi o exemplară întreprindere de ctitorire întru artă, în peisajul artei din Romania și din lume. Probabil, posibil și plauzibil că nu este singura. Este, însă, unică în autenticitate. Autentică în originalitatea ei, originală în datele particulare și punctuale. Cazul C. Caz este mai mult decât un caz de artă, este o stare de artă. Este o stare de artă mai mult decât excelentă, prin pozitivitatea demersului, este inițiativa unui artist și dovada pozitivității pluralului. Este mai mult decât un caz de mărturie socială făcută întru arătare și corectare. Cazul Constanța Caz este mai mult decât un caz, este un crez".
Aș mai adăuga că starea noastră ar fi și una paradoxală, suntem un fel de guerrilleros fericiți să-și rupă oasele în acest proiect, apatici atunci când evenimentul nu se întâmplă. Altfel de ce am mai face atâta Caz...



POVESTIRI URBANE

text, imagini de **ANDOR KÖMIVES**

Poveştile zidurilor – Povestiri urbane
Trăim într-o lume a indiferenţei, în care ne pasă prea puţin de ceea ce se întâmplă în jurul nostru, de la oameni, clădiri, până la animale de companie. I-am urmat sfatul bătrânului Leonardo de a privi cu atenţie zidurile. Nu am văzut mari bătălii apuse, de care ochii lui erau plini, ci în tristeţea zidurilor crăpate şi mucegăite am putut vedea poveşti urbane cu tot felul de animale homeless. Cu un cărbune de desen, am făcut mici intervenţii discrete pe care le-am documentat fotografic. Acest proiect s-a născut ca o reacţie la indolenţa noastră de a fi solidari cu ceilalţi, de a-ţi iubi aproapele, chiar dacă acesta este un câine vagabond…
www.andorkomives.ro

Arta urbană precum o lume de alături

text, imagini de **DOREL GĂINĂ**

Invazivă, în toate sensurile, arta urbană a devenit o prezență obsesivă în perimetrul orașelor. Foamea, nevoia de comunicare fac ca însemnările, caligrafiile, inciziile dezvoltate de la semne la scrieri, și de la candide reprezentări vizuale la manifeste vizuale înscrise în ermetice și confidențiale secvențe ale simbolurilor adresate inițiaților, toate acestea își adastă prezența în spațiile trecerii și petrecerii ființelor umane încă din vremea timpurilor arhaice. Acum, în contemporaneitatea acută, arta urbană s-a instalat explicit și îngăduit în teritoriul manifestărilor de semn și de sens artistic ce-și revendică o aflare hibridă desfășurată între perpetua rebeliune și neliniștita aspirație înspre îngăduire, o aflare așezată prin manifest și faptă întru zbuciumat interval între arta de înalt și cea de orizontală.
Teritoriul artei urbane actuale incită și ispitește prezența artiștilor de cele mai diferite atitudini și grade de măiestrie, propunându-se a fi placă turnantă în care se vine și din care se pleacă dinspre și către varii secvențe ale artei de înalt și ale celei de orizontală. Indiferent de apetența sau de refuzul îndreptat către centrul și/sau marginile artei urbane, aceasta nu poate fi ocolită de luarea în act de către personajele sensibile la teritoriile exersării și contemplării imaginii vizuale.
Acum, aici, mi-am propus un traseu investigativ punctual desfășurat pe parcursul a trei ore, în ziua de 25 aprilie 2011, prin centrul Clujului, unde știam din trecerile anterioare că mă voi întâlni cu ofertele diverselor secvențe de artă urbană. Nu-i cunosc personal pe făptuitorii de caligrafii și modelări de semn vizual responsabili de zicerile, prezicerile, manifestele, nădufurile, dezvăluirile, învăluirile ce adastă pe zidurile, pereții, ușile, ferestrele orașului, între calitate și surogat într-un rafinamentul elitist și injuria agresivă și mitocană. Le simt însă din urmele lăsate, fie înverșunarea și agresivitatea, fie timiditatea și candoarea de/în a-și investi existența și identitatea insinuant exersată într-o ciudată aventură a anonimatului exhibat acut. Până la urmă, graffitiurile, stencil-urile și celelalte repere de repertoriu de concept și faptă ale artei urbane se află, aici, acum și de altfel dintotdeauna, în situația de a fi un virulent act de vestire a în-lumirii, a bucuriei și/sau tristeții existării.

#4 Eseu
Essay

Arta: spaţiul publicului

text de **CIPRIAN MIHALI**

Intervenţia grafică şi formularea eliptică din titlu sunt menite să rezume şi să anunţe cele două idei majore pe care le voi dezvolta mai jos. În ordine inversă, prima dintre ele priveşte sintagma „spaţiul publicului" şi se referă la ruptura contemporană dintre spaţiu şi public. A doua idee are în vedere arta: este posibil ca ea să fie azi una dintre rarele „strategii" prin care spaţiul şi publicul pot să fie readuse laolaltă.

Să explic pe rând cele două idei. Discursurile actuale despre „spaţiul public" funcţionează în marea lor majoritate după prejudecata că există ceva de genul unei realităţi spaţiale, topografice, care ar găzdui şi ar îngădui practici publice. Această prejudecată provine din textele clasice consacrate subiectului, cu deosebire din scrierile lui Jürgen Habermas şi Hannah Arendt, care oferă amândoi modele reale (deşi uşor idealizate) ale unui spaţiu public occidental burghez, respectiv specific agorei din Grecia antică. Sunt texte care descriu apariţia şi funcţionarea unor locuri anume în care se produce dezbaterea publică: în cazul lui Habermas, locuri de rezistenţă la opresiunea statală şi de tampon între un stat mereu suspect de dominaţie excesivă şi o sferă a interesului şi a vieţii private ce se cuvine protejată; în cazul Hannei Arendt, locuri politice prin excelenţă, ale întâlnirii cetăţenilor care discută şi construiesc o lume împreună, eliberaţi de povara preocupărilor casnice şi cu totul dedicaţi edificării spaţiului public şi politic al cetăţii.

Aceste modele nu mai sunt însă de actualitate. Ca paradigme ale unor lumi apuse, ele descriu realităţi desuete sau epuizate în zilele noastre, când spaţiul public suportă două procese divergente şi simultane: pe de o parte, despaţializarea locurilor în care ceva de ordinul unei dezbateri publice mai are loc şi, pe de altă parte, depublicizarea spaţiilor urbane despre care se spera sau se imagina că vor putea adăposti astfel de dezbateri. Despaţializare, întrucât esenţialul a ceea ce mai este azi o dezbatere publică, se produce în afara locurilor urbane. Interesul public, sau ceea ce se invocă mai degrabă în numele lui, fie se decide în cabinete de experţi, fie devine spectacol pe platourile de televiziune, fie se discută, cel mai adesea inutil, pe platformele virtuale. Depublicizare apoi, pentru că spaţiul urban pare – în numele administrării performante a fluxurilor tot mai intense de mărfuri, persoane, capitaluri, informaţii şi în numele imperativelor de securizare – acest spaţiu urban pare deci tot mai puţin apt să îngăduie practici ale existenţei sensibile în comun. Oraşul sigur al fluxurilor reduce experienţele comuniunii la întâlniri fugare pe traiectorii dinainte stabilite ori la concentrări de mase de oameni pe stadioane, în mall-uri, la evenimente zise „culturale" propuse neobosit de industriile de divertisment.

Spaţiul nu mai este public, el este în cel mai bun caz o sumă de locuri cu public. Transformarea care se produce este aceea a trecerii de la oraşele îngăduind, provocând prezenţe, experienţe şi senzaţii comune, dar diferite, disensuale ori chiar conflictuale – singurele care pot da naştere unei dimensiuni etice şi politice a spaţiului public – la oraşele cu spaţii private protejate şi cu spaţii de folosinţă comună, pe care nu le mai putem numi publice decât în virtutea unei inerţii şi nu pentru valenţele lor creative. Este o transformare care are loc în acelaşi timp cu vidarea politicii de conţinutul său plural, creator, cu diminuarea accelerată a calităţii de „cetăţean" din kitul de calităţi al locuitorilor oraşelor în profitul creşterii exponenţiale a rolului lor monoton de consumatori de produse, informaţii şi spaţiu, de clienţi ai industriilor de servicii şi de fluxuri, dar şi cu funcţionalizarea arhitecturii şi designului urban. O transformare care produce subiectivităţi precare, flexibile, asimilabile nu unor comunităţi cu practici şi reprezentări concurente, litigioase, ci unor publicuri-ţintă, ca teren predilect pentru exersarea şi rafinarea mecanismelor de manipulare, de disciplinare şi de control.

Prin urmare, sintagma „spaţiu public" nu mai vorbeşte nici despre spaţiu şi nici despre însuşirea unei raţionalităţi şi/sau sensibilităţi de a fi publice şi de a se manifesta public, în jocul de roluri, în curajul apariţiei în faţa celorlalţi ca diferiţi, parteneri şi rivali într-o competiţie pentru definirea şi asumarea binelui public.

„Arta în spaţiul public" înseamnă atunci în mod precis următorul lucru: arta, prin gesturile sale, prin intervenţiile sale, prin sensibilitatea pe care poate să o re-creeze, să o trezească, să o surprindă sau să o stimuleze, mai poate doar să se propună ca magnet între „spaţiu" şi „public". Operele de artă, cu deosebire în formele lor contemporane (instalaţii, evenimente, happeninguri, performance-uri), pot să reabiliteze spaţiul public, redând parţial, punctual, provizoriu, celui dintâi atributul publicităţii (cu totul alta decât aceea asimilată sărăcăcios advertisingului) şi celui de-al doilea o spaţialitate reală, pe care o înţeleg aici în dimensionalitatea sa sensibilă. Spaţiul public nu este doar o chestiune de schimb argumentat de idei şi nici o distribuţie echitabilă de locuri ale circulaţiei şi şederii, ale preumblării ori odihnei, ale contemplării sau trecerii. El este sau, mai degrabă, poate fi un spaţiu al întâlnirii dintre subiectivităţi şi sensibilităţi eterogene şi ireductibile la moduri unice de întrebuinţare ale simţurilor noastre comune, graţie unei arte ea însăşi capabilă să-şi reformuleze obiectivele, strategiile, mijloacele de prezentare publică şi locurile de manifestare. Ca exerciţiu de sensibilitate, ea lucrează prin dislocări repetate ale locurilor atent distribuite de formele actuale de putere. Ea creează spaţii în locuri, ea face loc venirii unor idei, gusturi, naraţiuni ori prezenţe corporale multiple, dislocându-ne corpurile, prejudecăţile ori simţurile amorţite de confortul promis şi oferit de societatea de consum.

Discurs şi practică heterologică, arta este una dintre ultimele şanse ale heterotopiei de devianţă care se (mai) numeşte spaţiu public de a rezista nenumăratelor presiuni distopice.

monumentul
între autoritar, vetust şi efemer

text de **ALEXANDRA TITU**

*„...Oraşul se va înnoi cu fiecare an /
Iar cei ce m-au cunoscut cândva se vor duce şi ei...”
Juan Ramon Jimenez, „El ultimo viajo”*

Destinul monumentului se desfăşoară între certitudinea eternităţii, reveria despre eternitate, şi conştiinţa asumată a efemerităţii. Din visul despre eternitate s-a născut semnul semeţ, autoritar, care indică şi instaurează dimensiunea temporală, inaccesibilă fragilei condiţii umane. Intersecţia cu istoria a confiscat acest semn adresat universului infinit pentru aparatul mnemotehnic, pentru arhiva nesfârşit epică a evenimentelor şi figurilor eroice ale unei umanităţi fascinate de perenitate. Memoria a preluat poziţia adresării, iar tipologia monumentului s-a schimbat, semnul antropomorf s-a substituit semnelor autoritar abstracte şi retoricile reprezentării glorificante au investit monumentul cu funcţia manipulării imagologice, prin care, printr-un lung proces de democratizare proliferativă, trecutul ca patrimoniu al memoriei a fost uzurpat de prezentul exigenţelor politice.

deasupra:
Parcul de sculptură al Fundaţiei Triade, Timişoara

alăturat:
Dan Roşca

Oraşul, alternativa invazivă a vastelor spaţii marcate de austerele semne arhaice, a devenit spaţiul paradoxal al concurenţei dintre succesivele prezenturi fosilizate în materiale greu perisabile, şi între fiecare prezent intolerant şi complezentul trecut integrator al memoriei. Aventura monumentelor confiscate din locul primei lor prestaţii comemorative sau sacralizante şi aduse ca trofee în contextul altor segmente istorice, cu stilurile lor de figurare specifice, cu retorica lor, sau a monumentelor distruse de gestul instaurator al noilor puteri împinse de istorie pe scena prezenturilor efemere, erodează autoritatea acestor semne mereu contrapuse timpului, marea linişte a chipului depus în materialul peren sau tragismul paradigmatic impus amintirii, şi nu rareori declină proliferativ în comicul de situaţie şi, desigur, în comicul redundanţelor retorice. Şi dacă simplitatea ermetică a obeliscurilor rechiziţionate de Napoleon din Egiptul atât de provizoriu cucerit rezistă oraşului modern în schimbare şi hibridare stilistică permanentă, monumente prea dependente de un program imagologic ale efemerităţilor politice părăsesc „în aplauzele mulţimii” scena urbană pentru cine ştie ce loc părăginit pus la dispoziţie de un muzeu mai binevoitor, sau sunt distruse. Distrugerea îşi are şi ea momentul monumentalităţii sale. Spectacolul schimbării vremurilor, al schimbării politice, concurează ca popularitate, ca impact, cu cel al instaurării lor. Spectacolul ca efemeritate monumentală se confruntă în acest punct cu monumentalitatea conservantă, conservatoare a monumentului care îngheaţă într-o figură efemer paradigmatică sau o construcţie alegorică un prezent candidat la memoria istoriei. Statuia supradimensionată a lui Stalin (despre care generaţiile noului secol nu mai ştiu mai mult decât despre Ramses al III-lea sau Gengis Han), a atârnat spânzurată de o macara deasupra soclului său o zi întreagă în momentul

stânga:
Bogdan Rață

alăturat:
Dumitru Şerban

insesizabilei desprinderi de autoritatea sovietică, în Oraşul Stalin revenit la numele său, Braşov. O schiță de opoziție față de regimul politic era semnalată de acest fulgurant monument al spânzurării dictatorului. În 1989, din recuzita protestelor retrospective a făcut parte şi efigia dictatorului autohton, o păpuşă din material textil, perisabil, caricatural spânzurată într-un arbore din Piața Romană din Bucureşti, unde golul lăsat pe rondul central de demolarea machetei din pânză de sac a unui monument apologetic, dobândea funcția monumentului evocator/instaurator, împlinind aceeaşi funcție semantică ca şi golul decupat în stindardul național, în locul vechii steme. Conflictul dintre două spațializări provizorii, cel al apologiei vechiului regim şi cel al revoluției, acest conflict între simboluri şi semne, pune radical în cauză relația dintre monument şi gest/act, dintre monument şi timpul grăbit al actualității. Celebrul film anchetă al lui Vajda, „Omul de piatră", implică, în firul narativ al reconstruirii traseului unui erou creat artificial şi deconstruit de aparatul inflexibil al propagandei socialiste, întâlnirea cu statuia de marmură a fostului erou, abandonată sub cheie într-un depozit inaccesibil. Dar aceste conflicte imagologice care traversează istoria şi care distrug, indiferente la calitatea artistică, monumente desăvârşite estetic, mediocre şi kitsch-uri, le oferă un destin mai onorabil decât cel rezervat nenumăratelor producții artizanale sau sculpturilor (grupurilor sculpturale) penibile oferite publicului în momente de entuziasm colectiv, sau furnizate de jocurile unor calcule departe de exigențele urbanismului sau artei.
Într-o vizită în România natală, Brâncuşi observa ironic densitatea populației de ciori de bronz (vulturii modestelor monumente comemorative din satele şi orăşelele provinciale ce îşi plângeau eroii din Primul Război Mondial în convenționalul cod al începutului de secol). Erau destinate de la început unei condiții vetuste toate aceste efigii stereotipe, vulturi pe o recuzită de stindarde şi arme, ecvestre țanțoşe solitare sau înconjurate de ghirlande de nimfe, soldați înfăşurați în stindarde ample, spre a nu mai vorbi de nefericitele busturi şi portrete amputate din integritatea semnului antropomorf de economicul discurs ce prelungeşte un cult primitiv al capetelor apelând la retorica aferezei.
Toate oraşele Europei şi zonele partenere la tipul său de cultură, ce se consumă circumscrise de mitul istoriei, de timpul împins spre viitor de un trecut păstrat (arhivat) cu gelozie şi acribie, trecut identificator, legitimant şi închistant, sunt pline de asemenea recife capabile încă de impact estetic, expresive sau căzute într-o absolută desuetudine stilistică şi imagologică. Şi, mai mult decât atât, conservă un inutil tipar al expresiei glorificante, absorbind în vetust mesajele unei actualități ce-şi refuză propriul limbaj, exprimându-se în stereotipurile anacronicului stilistic.
Numeroase ecvestre pândesc încă, amenințător, spațiile (deja desfigurate de demolări abuzive, construcții mediocre şi monumente de conjunctură) ale capitalei noastre sau ale altor oraşe la fel de expuse prostului gust urbanistic şi artistic al edililor, numeroase monumente de o monstruos comică redundanță sunt deja amplasate în oraşe altădată coerente stilistic – în ultimele două decenii în Cluj („Monumentul lui Avram Iancu" de Ilie Berindei), Bucureşti („Căruța cu paiațe" de Ion Bolborea, supranumit parodic „Burghezii din Caracal") şi exemplele se pot, din păcate, înmulți.
Soluțiile actualității, bazate pe tradiții opozitive şi totuşi nu ireconciliabile ale modernității, ale postmodernității eclectice, referențiale, dispuse să exploateze – critic – şi această moştenire retorică (dacă ne gândim la Jeff Koons) repun în dezbatere atât repertoriile semiologice, cât şi contextualizarea lor în sintaxa spațială şi, mai mult decât atât, tipologia raportului semantic cu timpul. Evanescența involuntară, dependentă de mareele istoriei, este depăşită fie de regăsirea reperelor transtemporalității bazate pe resorturi filozofice ce depăşesc/ignoră cadrul istoric evenimențial, dar îl integrează (şi, deci, perenizează stilistic), ca în cazul soluției complexe şi atât de bine articulate în spațiul modernității, oferite de Constantin Brâncuşi solicitării de a celebra eroii Primului Război Mondial la Târgu-Jiu[1]; fie să-şi asume efemeritatea, realizând evenimente monumentale, intens evocatoare ce au în nucleul lor un monument concret – ca împachetările la care Christo a supus Pont Neuf din Paris sau clădirea Reichstagului din Berlin. Soluțiile acestei asumări a efemerității devenite semnificație integrează ludicul, jovialitatea prezenței, sau, şi mai radical, sublimează nucleul faptic într-un gest, o intervenție monumental sonoră, un moment interactiv, de intensă prezență publică. În 2007, la Sibiu, între evenimentele oferite de oraşul capitală europeană, Romelo Pervolovici a instalat temporar în Piața Mică monumentul „Interactiv Medusa", reactiv sonor şi luministic la dialogurile cu publicul şi de mare efect mai ales noaptea. Prezent în oraş doar pe parcursul manifestărilor, seducătorul monument ludic celebra bucuria participativă la spațiul urban, prelungind peste timp fastul cultural al obiectelor animate de mecanisme delicate, ce concurau magia din palatele Bizanțului şi din basmele despre copacii cu privighetori ai împărățiilor generice. În acelaşi timp, artistul a lansat un nor de meduze (gonflabile) deasupra oraşului. Înregistrate documentar, asemenea monumente efemere activează ambientul urban fulgurant şi, desigur, îl lasă fără altă prezență estetică şi documentară decât urma, amintirea (la fel de efemeră în afara muzeului), dar şi cu nostalgia imperioasă a unui alt eveniment – monument la fel de monopolizant. Totuşi, Oraşul are nevoie de repere estetice, pe care arhitectura dependentă de mai multe exigențe decât cele estetice (aduse în prim-plan de proiecte urbane generoase, ca în Barcelona) le ignoră deseori, iar în spațiul românesc, din păcate cel mai adesea.
Şi această situație îşi găseşte soluțiile, prin proiecte care refuză să ia act de istorie altfel decât stilistic, şi, astfel eliberate, oferă contextului forme pure sau angajamente conjuncturale convertite în imagini transtemporale. Un astfel de proiect gestionează din 2005 Fundația Triade din Timişoara, care a inaugurat o galerie de artă, foarte elitară, în casa muzeu a familiei sculptorului Peter Jecza, extinsă printr-un spațiu exterior populat de sculpturi ale multor sculptori şi transpuneri ale unor semne (Roman Cotoşman) şi machete ale unor artişti ce se exprimă în alte mediumuri. Sculptori ca Peter Jecza, Aurel Vlad, Mircea Roman, Ştefan Călărăşanu, Dumitru Şerban, Rudolf Kocsis sunt acolo reprezentați. Proiectul în desfăşurare se extinde în oraş plantând monumente în spații negociate cu primăria (cum s-a întâmplat cu o lucrare a lui Ingo Glass), întâlnind urmele exemplare ale altui proiect, susținut de Asociația revoluționarilor, şi căruia i se datorează monumentele Silviei Radu şi al lui Marian Zidaru. Alte proiecte, precum efemera amplasare a unui ansamblu de monumente ale lui Dumitru Şerban în puncte-cheie ale spațiului urban timişorean, susțin această simbioză între efemeritățile diferite ale intenției semantizate şi formalizate în eveniment sau în instalații şi ansambluri ce oferă provizoriu bucuria unor repere vizuale necesare, sau le oferă un discurs stabil despre arta contemporană autohtonă.

[1] Ansamblul monumental trasează un parcurs, al trecerilor şi popasurilor simbolice, sincopat de intruziunile oraşului, un parcurs conceptual care suportă concurențele formale, soluție radical desprinsă din tradiția dependenței de dictatul istoriei.

Arta E spaţiul public

text de BOGDAN GHIU

O obsesie bântuie, de mulţi ani deja, discuţiile (tot mai deprimat-activiste) despre artă, dar şi despre arhitectură şi urbanism: arta-în-spaţiul-public, relaţia dintre artă şi spaţiul public. Se reproiectează astfel în mod ocolit, deviat, discuţiile, devenite imposibile, despre arta politică, despre caracterul politic al artei. Discuţii care nu mai pot fi purtate la fel ca în modernism, ca pe vremea avangardelor şi chiar a neoavangardelor postbelice, dar care nici nu pot fi sufocate, evitate, arta resimţind (şi atribuindu-i-se) tot mai insistent nevoia de a deveni cu atât mai politică, mai nemijlocit şi efectiv politică cu cât, vai, nu mai poate să facă acest lucru în termeni „istorici"; dar, mai ales, cu cât elitele culturale simt tot mai mult restrângându-li-se terenul politic, armele şi modalităţile tradiţional-moderne de acţiune şi intervenţie devenind tot mai mult decor, ornament, modă, accesoriu: „artă" în sensul „rău".

Or, compulsiva proiectare şi delegare a nevoii de acţiune direct politică, de replică civic-politică, aproape exclusiv asupra artei dramatizează tot mai extrem situaţia acesteia, care devine tot mai mult terenul, câmpul unor presiuni de sens contrar, până la rupere. Pe scurt, una dintre posibilele formulări (şi formalizări) ale paradoxului artei astăzi ar putea suna cam aşa: arta devine modul ocolit, delegat, deviat de expresie şi intervenţie cât mai direct politică. În condiţiile descalificării, de-funcţionalizării, coruperii vechilor instanţe democratice de mediere-reprezentare politică, arta a devenit terenul fantasmatic al reproiectării ocolite a acestei nevoi exasperate şi, deci, radicalizate de reconstrucţie a politicului, de reluare a democraţiei.

Un complex asemănător, şi înrudit, susţine din umbră şi discuţiile repetitiv-melancolice din jurul spaţiului public şi al artei în spaţiul public. Conceptul de spaţiu public funcţionează ca o schemă regulatoare normativă, de provenienţă modernist-occidentală, cu pretenţii universaliste. De aici şi deconstrucţia lui obiectivă actuală, care simbolizează, de fapt, însăşi situaţia proiectului modernist al Luminilor, mai exact atitutinea noastră duplicitară, contradictorie, faţă de el: tocmai pentru că pare a fi eşuat sau a fi condus la opusul său, proiectul luminist al modernităţii trebuie reluat. Dar mai este posibil acest lucru?

Spuneam mai sus că spaţiul public e o capcană. Şi aşa a fost dintotdeauna, de fapt. Am ratat de la bun început realizarea şi practicarea spaţiului public, reluându-l ca proiect imposibil, ca idealitate progresistă pură. Spaţiul public este terenul de constituire şi de expresie al subiectului modern al politicului: individul şi masa, naţiunea şi cetăţeanul, recalificat azi ca public-consumator. În spaţiul public, arta devine decor, ornament fie al puterii politice (statul), fie, în postmodernitate, al economicului, al privatului care îşi subsumează cu totul domeniile publice.

Trebuie atunci arta să mai continue să viseze la spaţiul public? Evident că da, dar în cunoştinţă de aceste pericole de a fi manipulată şi instrumentalizată fie de către politic, fie de către economic, şi, mai ales, de la caz la caz şi în acord cu transformările oraşului însuşi, care devine tot mai mult spaţiu urban generic, cu „intensităţi" şi „specializări" diferite.

Spaţiul public nu mai poate fi acela, sacraliza(n)t-central, al pieţei din oraşele „istorice". Există, chiar, antropologi urbani (precum Marcel Hénaff, de exemplu, dar nu numai) care preferă să nu mai vorbească de spaţiu public (asigurat de către stat pentru un subiect politic corelativ statului), ci de spaţiu comun, chiar dacă, stilistic, acest termen poate părea o degradare.

Arta în spaţiul public nu mai trebuie, în primul rând, să vizeze definitivul, durabilul, extensivul, ci performativitatea intensivă, efemer-colectivă. La noi, în Bucureşti cel puţin, deşi ne plângem de inexistenţa artei în spaţiul public, spaţiul public e de fapt abuzat cu „artă", înghesuit, sufocat, blocat. Artistică, adică etic-civic-politică în această situaţie, ar fi, invers, tocmai dezafectarea, distrugerea sau evacuarea, „squattarea" artei monumental şi definitiv instalate, cu pretenţii de eternitate monumentală!

În spaţiul public, arta nu trebuie să rămână, pentru că atunci, obligatoriu, ajunge să fie aservită. Arta trebuie să semnaleze tocmai trecerea, deschiderea, degajarea spaţiului public, caracterul lui „coregrafic"-aerian, spaţiu al devenirilor precar-colective, al posibilităţilor multiple, deschise, de subiectivare-împreună, de invenţie plurală non-totalizabilă.

Abia în acest sens, arta ar trebui şi ar putea să reinventeze spaţiul public ca Deschis post-heideggerian: mulţime deschisă.

În termenii pragmati(ci)smului lui Peirce, ca activitate semiotică de producţie de „interpretanţi-logici", arta reface permanent „terţeitatea" eliberatoare acolo unde politicul şi, mai ales, noul capitalism semiotic („telepitecapitalism", cum l-am numit) tinde să acţioneze pur dual asupra oamenilor (stimul-răspuns). Din acest punct de vedere, pentru a depăşi remanenţele dualismului metafizicist „spaţiu public-artă", voi spune că, pentru a putea s-o concepem eficient „în spaţiul public" – nu ca şi cum l-ar umple, noi condamnând în felul acesta arta, prin chiar modul de a o concepe, la a deveni pur decor –, ar trebui să privim arta însăşi ca spaţiu public: arta E spaţiu public, reface peste tot, prin activitatea ei mediator-„terţializantă", spaţiul public imposibil în puritatea lui, adică Deschisul întâlnirilor şi al constituirilor colective.

(Dez)acorduri economice şi ideologice în spaţiul public

text de **CĂTĂLIN GHEORGHE**

Actuala criză economică şi politică, inoculată pe termen nedeterminat, poate fi un alibi generic pentru recesiunea culturală în care se dispută condiţiile practicilor, producţiei şi expunerii artei în România. Sfera publică, în care co-există viziuni, interese şi gusturi nu doar diferite, ci chiar antagoniste, ar putea fi locul critic al unei renegocieri a convieţuirii urbane semnalizate, mai curând decât însemnate, cu mesaje creative în spaţiul public.
Disputele inerente între culturi (şi auto-cultivări) diferite fac obiectul unei acceptări, respectiv al unei căderi de acord cu privire la deciderea unui dezacord. Consecinţe ale dinamicii relaţiilor de putere, dezacordurile ideologice sunt totuşi surmontate de vocaţii culturale diferit construite. Exemplele pot diagnostica diferenţa. Câmpul cultural e stratificat economic de artişti ai unor comunităţi privilegiate (uniuni cu caracter „naţional") care au un acces favorizat la „comenzile publice" pentru monumente excesiv valorizate financiar, dar este şi deopotrivă striat (micro)politic de artişti ai unor comunităţi activiste (uneori chiar monden-activiste) care au un acces revendicat la „spaţiul public" pentru intervenţii vocale, grafice şi performative valorizate subcultural. Deşi diferenţa este simptomatică la nivelul puterii economice de expresie, ea este instanţiată mai curând la nivelul semioticii (în principal al semanticii şi pragmaticii) culturale. Aşadar, se poate spune că disputa ideologică între tradiţia (suspectă a comisioanelor) instalării sculpturilor eroice în pieţe şi parcuri publice, şi neo-modernismul (frustrărilor sociale ale tinerei generaţii) al performării noilor media cotidiene pe/şi în ţesutul arhitectural al oraşelor se susţine mai curând pe considerente de politică culturală decât de dezavantajare economică, oricât de co-determinate le ştim.
Această logică este susţinută de prevalenţa calităţilor tipologiei stilistice a mesajelor culturale în detrimentul evaluărilor cantitative ale beneficiilor economice de pe urma produselor artistice. Aceasta, în pofida faptului că, dincolo de valorizarea simbolică locală (în România) a diferitelor consecinţe ale gândirii şi acţiunii culturale, o anumită filosofie economică se regăseşte la baza argumentelor culturale cu privire la dimensiunea acceptării sau a rezistenţei faţă de importul de concepte şi acţiuni specifice artei în spaţiul public. Astfel, suntem cât se poate de conştienţi (şi într-un fel responsabilizaţi) de faptul că majoritatea genurilor specifice manifestărilor artistice în spaţiul public sunt consecinţa unui transfer (a unei translări) cultural(e) care poartă încărcătura ideologică specifică a unor filosofii occidentale neoliberale sau neomarxiste. Rămâne însă de decis (în sens critic) care este semnificaţia locală a mesajului artistic mediat şi care este miza sa politică (de păstrare-conservare sau schimbare-reformare), câtă vreme valoarea diferenţei ar fi recunoscută din perspectiva ambelor poziţii.
S-ar putea reflecta la valoarea de impact (nu de succes) a câtorva dintre genurile poate cele mai cunoscute de expresie ale artei în spaţiul public din ultimii 50 de ani: happening-urile (Kaprow), construirea situaţiilor (Debord), critica instituţională (Haacke, Fraser), tacticile (M. de Certeau), inserţiile (Meireles), site-specificitatea (Crimp, Kwon), practicile relaţionale şi dialogice (Bourriaud, Kester), participativitatea şi colaborarea angajate social (Bishop, Lind, Doherty), intervenţia (Scholette, Thompson) etc. Toate acestea nu au fost atât de activate în România precum expresiile minimal intervenţioniste de tip stencil, tag, graffiti, VJing. Proiecte mai elaborate au propus festivalurile de performance Zona (Timişoara), AnnART (Lacul Sf. Ana) şi Periferic (Iaşi), evenimentele organizate de Ofensiva Generozităţii (Centrul Comunitar la Bomba din zona Rahova-Uranus, Bucureşti), cele din cadrul iniţiativei Spaţiul Public Bucureşti, întâlnirile Café-bar MANIFEST (Departamentul pentru Arta în Spaţiul Public al Asociaţiei E-cart) şi acţiunile din cadrul programului cARTier (Asociaţia Vector, Iaşi). Altfel, diferiţi artişti care operează cu fotografia şi videoul au realizat proiecte personale de investigare a peisajelor şi situaţiilor urbane.
Câmpul public rămâne deschis, oricât de normative (nu total restrictive) ar fi presiunile administrativ-birocratice şi cele politico-economice şi oricât de opoziţionale (nu atât de exclusive) ar fi ideologiile culturale tradiţionalist-contemplative şi progresist-participative sau chiar cele monden-distractive. Spaţiul public rămâne teritoriul (mai mult decât locul) disputelor personale şi comunitare de viziune, gust şi acţiune pe care unii îl vor ocupa, alţii îl vor revendica, unii îl vor contempla, iar alţii îl vor utiliza.

Cătălin Gheorghe este critic de artă, curator, editor al publicaţiei Vector – cercetare critică în context şi lector universitar doctor în Estetica artelor vizuale şi Studii vizuale la Universitatea de Arte din Iaşi.

sus:
Grupul SATellite în drum către instalarea în spaţiul public a unui monument în cadrul proiectului Recycling Ghosts, coordonat de Vector – studio de practici şi dezbateri artistice, Iaşi, 2010. În fundalul imaginii: statuia lui Alexandru Lăpuşneanu realizată de sculptorul Dumitru Pasima în cadrul proiectului aniversar Iaşi 600.

Despre frontiera bine delimitată dintre oameni și arhivarea ei

text de **IGOR MOCANU**

David Le Breton a descris cum şi în ce fel corpul a devenit un „factor de individualizare" în sânul burgheziei din societăţile comunitare ale secolului al XV-lea. Atunci, corpul, spune el, „devine frontiera bine delimitată dintre oameni" [1]*, atunci, adică la scurt timp după ce tipul negustorului reprezentat în mozaicurile quattrocentoului dădea naştere „individului", după ce Jan Van Eyck, în Fecioara cancelarului Rolin (aprox. 1435), punea faţă în faţă, familial & familiar, pe Fecioară şi pe donator, egalizând sacrul şi profanul, plusând, altfel spus, în contul factorului de individualizare, şi după ce autoportretul lui Botticelli din partea dreaptă a lucrării Adoraţia Magilor (aprox. 1476), cu rol de semnătură, marca ascensiunea individualismului şi a portretului pur şi simplu, ca reprezentare a memoriei sociale a chipului, aşa cum s-a păstrat până în zilele noastre în deadpan-urile din actele de identitate. Pe de altă parte, locul predilect de manifestare neîngrădită de nicio normă socială a corporalităţii omului de rând de la vremea aceea îl formau bâlciurile, carnavalurile, sărbătorescul popular, cu alte cuvinte – locul în care individualitatea / individualizarea tindeau către zero. Perspectiva antropologică îl îndreptăţeşte astfel pe Le Breton să plaseze începutul modernităţii la răscrucea dintre secolul XIV şi secolul următor. Dar aceasta este numai jumătate din ceea ce din perspectivă antropologică alcătuieşte „originea unei reprezentări moderne a corpului", şi anume „omul anatomizat". Cealaltă jumătate a originii reprezentării moderne a corpului e descrisă prin conceptul „corpului maşină", pornind de la Fabrica... lui Vesalius, de la revoluţia galileană, şi de la descrierea corpului în filozofia carteziană până la ceea ce am putea numi nemaipomenita aventură contemporană a diferenţei dintre om şi corp.*

stânga:
Jan van Eyck, Fecioara cancelarului Rolin (aprox.1435), ulei pe pânză, 66 cm x 62 cm, Musée du Louvre, Paris.

dreapta:
Pagina de titlu a cărții lui Vesalius, De humani corporis fabrica libri septem (1543).

Din perspectiva studiilor vizuale – iar asta nu-i o punere în oglindă, ci mai degrabă o prelungire teoretică – şi, mai în particular, din aceea a tratamentului vizual al corporalităţii, modernitatea începe o dată cu descinderea corpului din ramă, din *deadpan*-uri, când funcţia reprezentării se schimbă radical. Corpul reprezentat nu mai formează locul unic şi irepetabil în care se întâlnesc ideile, mesajul şi talentul unui autor, adică expresia lui artistică şi ideologică, ci punctul de suprapunere totală, perfectă a autorului şi a corpului reprezentat. Corpul este expresia artistică şi ideologică a autorului. Sunt mai rare exemplele de body art & performance în care autorul să fie altcineva decât posesorul acelui „body" transformat în operă de artă, dar şi acelea vin din câmpul coregrafiei şi al dansului. Mai mult, dacă în rama tradiţională corpul reprezentat forma un arhisemem, ca să împrumutăm un termen din semantica structurală ce desemnează reuniunea sau intersecţia sensurilor comunicante[2], la descinderea lui de-acolo în noua ramă, corpul capătă o funcţie dublă, generează sensurile şi generează interpretarea lor, atât la propriu, cât şi la figurat. Pe scurt, performează discurs. Iar noua ramă împrumută forma fie a galeriei sau a spaţiului public (body art & performance), fie a scenei sau a spaţiului public înţeles ca loc de desfăşurare a spectacolului (coregrafie & performance).
În istoria tradiţională a artei, această schimbare radicală a raporturilor dintre corpul înţeles ca expresie artistică şi ideologică a autorului / posesorului său e de găsit în manifestările avangardei în spaţiul public, deşi intenţia de a arăta într-un anume fel, cu scopul de a provoca un efect asupra celui care te vede, în speţă de a-l şoca, e de găsit mai întâi în gesturile şi acţiunile boemei pariziene din anii '90 ai secolului al XIX-lea, fie că se autointitulau Hidropaţi sau Jmenfoutişti[3]. Rodolphe Salis, Seigneur de Chatnoirville, patronul cafenelei Lapin agile, transformată după aceea în Chat Noir, obişnuia să meargă pe la 1880 la marginea pădurii Fontainebleau, purtând pelerină şi spadă la şold, pe cap o pălărie cu boruri de muschetar şi panaş, şi pictând peisaje tropicale cu palmieri şi cactuşi. La scurt timp, Salis formează închipuita şcoală vibrantă în numele căreia, în urma unei călătorii la New York, sculptorul Wagner a acordat o mulţime de medalii şi diplome artiştilor americani, tot aşa cum mult mai târziu, pe la începutul războiului civil din Spania, o brigadă de anarhişti a descoperit într-un sertar, în timpul unei razii la Madrid, un titlu al Ordinului de Toledo, fondat de Buñuel pe la începutul secolului, în timpul acelor *peñas* care caracterizau *life style*-ul boemei madrilene.
Distanţa dintre cafeneaua boemei şi aceea a grupărilor avangardiste este aşadar şi distanţa de la life style la practica artistică, înţeleasă ca life style. Dacă pe vremea lui Rodolphe Salis, acest stil de viaţă te legitima şi te consacra ca artist (poet, pictor, sculptor) – anumite gesturi regăsindu-se şi în entuziasmul lui Alfred Jarry de a merge pe bicicletă (noua descoperire a vremii) desculţ, în tricou şi pantaloni de călărie, cu pantofii atârnaţi la spate, dar şi mai târziu în complicitatea lui Urmuz cu Tudor Arghezi, de a publica „paginile bizare" ale primului în *Cugetul românesc* (pe la 1922), organ al gândirii de centru-dreapta în care personajele absurde ale precursorului avangardist stau în pagină alături de avocaţi, oameni de ştiinţă, politicieni, cât şi alţi reprezentanţi ai elitei româneşti – în vremea avangardelor, practica artistică şi stilul de viaţă însemnau unul şi acelaşi lucru. În plus, această, din nou, suprapunere punea şi probleme de arhivare a produsului artistic. În fond, noi cunoaştem isprăvile hidropaţilor din însemnările unui André Billy[4], iar pe ale Ordinului de Toledo din amintirile lui Buñuel[5], adică în virtutea faptului că au fost arhivate într-o formă scripturală, graţie unor cronici extinse, pentru că, în definitiv, privite din perspectiva spectacolului, discursul asupra istoriei al lui Grigore Ureche, arhivă inestimabilă, nu-i aşa?, din care aflăm între altele şi cum arăta Ştefan cel Mare, şi cel al lui Guy Débord asupra societăţii, mai ales în filmul din 1973, sunt şi ele nişte modalităţi de arhivare care ne ghidează astăzi privirea.
Cred că putem identifica o primă tentativă de arhivare în sens modern, în procesul-verbal alcătuit de Apollinaire, André Salmon, Max Jacob, Pierre Mac Orlan, Francisc Carco, Dorgelés ş.c.l. de la Lapin agile, prin care consemnau faptul că tabloul trimis la Salonul Independenţilor era pictat cu, într-adevăr, coada unui măgar. Procesul-verbal a fost întărit prin semnăturile martorilor şi prin fotografii reprezentând măgarul pictând[6]. Însă chestiunea arhivării s-a pus odată cu apariţia primelor cine-cluburi în Franţa, Germania, Anglia, dar şi Olanda, când problema filmului era pusă în context naţional, avangarda jucând şi în acest caz un rol decisiv. *Les amis de Spartacus*, spre exemplu, patronat de Léon Moussinac, găzduia filmele sovietice care soseau de la Berlin, dar care erau interzise de cenzura franceză, *Bronenoseţ „Poteomkin"* (1925) al lui Serghei Eisenstein fiind doar unul dintre acestea[7].

stânga:
Erik Satie, Francis Picabia, cadru din Entr'acte (1924), de René Clair.

mijloc, dreapta:
Secționarea ochiului, cadru din Un chien andalou (1928), de Louis Buñuel și Salvador Dalí.

Tot atunci, filmul de avangardă a impus și o relație specială între filmul proiectat și public, căci odată cu ele, cum arată Malte Hagener, „the spectator became a part of the performance". Totodată, filmul de avangardă, dar și fotografia, au fost metodele cele mai eficiente de arhivare a performativității discursului prin corp. Francis Picabia împreună cu Erik Satie țopăie în jurul unui tun în filmul lui René Clair, nu în altă parte. Marcel Duchamp devine Rose Sélavy în fotografia lui Man Ray din 1921, în care Duchamp, ulterior a colat mâinile iubitei lui Picabia, Germaine Everley. Ochiul secționat cu briceagul, adică automutilarea, va face carieră în anii care au urmat avangardei, dar el apare mai întâi într-un film, la fel cum cunoaștem fețele pictate ale Nataliei Goncearova sau David Burliuk din niște fotografii anonime de la 1910. Atât performance-ul lui Satie cu Picabia din jurul tunului, în incipitul filmului *Entr'acte* (1924), cât și Rose Sélavy sau secvența ochiului din *Un chien andalou* (1928) vor fi asimilate de critica neo-avangardei și a artei de după 1945[8].
Menționam mai devreme numele lui Urmuz. Cred că importanța arhivării în contextul body-art-ului și al performance-ului se vede mai cu seamă în ravagiile pe care le-a putut genera literaturocentrismul culturii române. Cu excepția câtorva însemnări și a – cel mult – unor reproduceri fotografice, nu deținem prea multe informații vizuale privind suprapunerea dintre autor și reprezentarea artistică a propriului corp în arta din România începutului de secol trecut. De la actorul George Ciprian ne-au rămas niște povestioare cu tâlc ce ni-l înfățișează pe Urmuz performerul, între care cea mai celebră e scena dintr-o prăvălie de pălării în care acesta pătrunde cu o găină jumulită înfiptă în vârful unui baston pentru a comanda o pălărie de sezon „pentru domnișoara" din vârful bastonului. „Erau aceste escapade «en plein air» o persiflare a noilor curente literare (dadaism, cubism, futurism)? – se întreabă George Ciprian. Cred că mai degrabă sub variile experimente mocnea voluptatea de a scoate pe individ din piele, de a-l rupe din sine însuși, de a-l face să se îndoiască de autenticitatea cunoștințelor acumulate."[9] Iar noi credem că nu erau o persiflare a noilor curente, ci mai degrabă o legitimare a lor. De altfel, e la mijloc și un anacronism, primele manifeste avangardiste fiind publicate după perioada în care are loc acțiunea sau, cel mult, în același timp. Se vede că George Ciprian a conștientizat importanța acestor acțiuni ale lui Urmuz în spațiul public abia mult mai târziu, poate chiar în anii '50 când scrie aceste rânduri. Altminteri, nu ne rămâne decât să visăm retrospectiv cum George Ciprian împrumută un „aparat înregistrator Pathé Frères" de la societatea Cinematograful pentru toți din București[10] și îl filmează pe Urmuz performând „escapadele" sale *en plein air*.
Dar acest tip de arhivare, în forma „amintirilor" prietenești, se poate afilia, cel mult, metodei disciplinelor care se ocupă de etnologie și folclor (urban) întrucât el ține de domeniul legendei transmise. Va trebui să așteptăm Numărul 11, Anul III, februarie-martie 1927 al revistei *Integral* în care să vizualizăm un „poem fotografic" semnat „Brm." Și intitulat *Requiem*. Poemul fotografic al lui F. Brunea se-ntinde pe o pagină de revistă (p. 12), alcătuit din text și imagine. În colțul din dreapta sus a paginii, o fotografie îl reprezintă pe autor contemplând cu un aer serios & științific un cap uman așezat într-un platou pe o masă de operație. În spatele lui, câteva planșe anatomice, reprezentând structura vaginului și a întregului aparat reproductiv feminin. Deasupra fotografiei, următoarea inscripție: „Chitanță. S-a primit *de la Ploiești capul lui Ogaru.* MORGA, BUCUREȘTI."[11] Dedesubt, un proces-verbal „scris cu creionul", care prezintă povestea unui violator, Ogaru, iar autorul poemului se erijează în salvatorul doamnei: „Pe tipsie ca la ospăț, / Madame est servie!".
Dacă privim avangarda românească din perspectiva performance-ului, adică a manifestării corporale ca expresie artistică și ideologică, cred că momentul fondator al unei eventuale istorii a acestui fenomen e de văzut în revista *Pulă*, scoasă pe 1 octombrie 1931 de Gherasim Luca, Paul Păun, S. Perahim și Aureliu Baranga, într-un tiraj de 13 exemplare, dar și în povestea care s-a creat în jurul ei, în secunda doi de la apariție. Subintitulată „Revistă de pulă modernă. Organ universal", revista conține un poem de Aureliu Baranga, *Femeia care se încalecă normal* (p. 2), o epigramă de Paul Păun despre blenoragie (pp. 2-3) și răspunsul revistei la această epigramă, intitulat *În atenția poetului român Paul Păun care a luat un sculament ca un balaur* (p. 3), mai jos, un desen de S. Perahim care schițează „povestea unei fecioare care face pe nebuna" (p. 3), urmează apoi un poem ceva mai lung semnat de Gherasim Luca, *Pe munte cu popi și cu curve* (pp. 4-5), iar alături, tipărit perpendicular pe textul lui Luca, poezia *Strada fără nume sau Casa nr. 4* a lui Paul Păun (p. 5). Pe colțul din dreapta sus a paginii 4, e o fotografie reprezentând două nuduri masculine. Sub ea, „Redactorii-șefi ai revistei «PULA» la lucru". Din întregul tiraj de 13 exemplare, unul a ajuns la Sașa Pană, iar altul la profesorul lor, domnul Nicolae Iorga, cu dedicația „Tu ai? N-ai". Iorga pune mâna pe tele-

fon, îi reclamă la Prefectura Poliției Capitalei, cât şi la Parchetul Ilfov pentru „conținut pornografic", iar artiştii ajung la tribunal, după care în închisoarea Văcăreşti, de unde sunt amnistiați peste câteva zile.[12] Într-un comentariu public de pe Facebook, Candidatul la Preşedinţie / coregraful Florin Flueraş lansa o întrebare: „ăsta mi s-a părut gestul performativ, am putea încerca un *re-enactment* astăzi, cui să-i trimitem «pula» contemporană?"

În anul 1970, Gellu Naum era invitat de revista *Almanahul literar* să colaboreze cu un poem. Gellu Naum decide să trimită o fotografie realizată de Tedy Brauner în 1938 şi intitulată *Autopoem*, care înfăţişează un portret bust al poetului, iar pe faţă are lipite nişte hârtii pe care sunt scrise cuvinte precum „libertate", „moarte", „viol"[13]. În felul acesta, „autopoemul" lui Gellu Naum este cel de-al patrulea moment în încercarea noastră de a schiţa o scurtă istorie a raporturilor corpului reprezentat cu arta. Soluţia arhivării produsului artistic aleasă de acesta nu e una comodă sau aleatorie. În volumul său din 1971 intitulat *Copacul-animal*, adică la un an de la publicarea *Autopoemului*, Gellu Naum descrie mediul fotografic: „cunoşteam şi un fotograf al dracului te fotografia şi le zicea oamenilor / uite ai ieşit în costum de cutare şi era ca un vrăjitor al dracului fiindcă / mulţi se simţeau pe urmă toată viaţa ca în poza lui şi nu ieşeau din ea / nici în ruptul capului". Din fotografia făcută de Tedy Brauner în 1938, Gellu Naum a ieşit în costum de artist, fiindcă s-a simţit pe urmă toată viaţa ca în poza aceea şi nu a ieşit din ea nici în ruptul capului.[14]

Însă din acest punct încolo, nu mai suntem demult în bornele temporale general acceptate de istoria şi critica avangardei, ci pătrundem de-a binelea pe tărâmul reprezentărilor corporalităţii la acţioniştii vienezi (1962-1968), la gruparea care a şi dat numele acestei arte, Body Art (anii 1960-1970) şi la Fluxus (contemporan cu Body Art). Internetul colcăie de arhivele lor, cea mai populară fiind aceea fondată de UbuWeb în 1996, iniţial ca o platformă de stocare a *visual poetry, concrete poetry* şi, mai târziu, *sound poetry*, dar „over the years, UbuWeb has embraced all forms of the avant-garde and beyond". Şi asta, în pofida faptului că unul dintre punctele grele ale criticii grupărilor de artă enumerate mai sus era chiar critica arhivei, critica procesului de arhivare, pe urmele criticii pe care foştii avangardişti o adresau instituţiei muzeului tradiţional. Artiştii contemporani, care practică performance-ul, substituie critica arhivei cu performance-ul culturii memoriei, ca în cazul Reginei José Galindo. În termeni benjamini-eni, arhiva – termen funcţionăresc prin excelenţă – instituie proximitatea obiectului de artă, adică îi răpeşte aura, dar îl şi izolează totodată. Muzeul tradiţional, arhivând, efectua o mişcare în două direcţii: pe de o parte, el conferea proximitate obiectului de artă, care putea, teoretic, fi consultat, frecventat oricând, iar pe de altă parte, din cauza protocolului de frecventare, el căpăta un soi de aură malignă, răpindu-ni-l înapoi, ca atunci când fructul interzis ar da în pârg şi ar mucegăi. Dacă până la intrarea în muzeu, obiectul de artă poseda o aură benignă, care-i sporea corola de minuni a discursului, prin îndepărtarea de spectator după intrarea în muzeu, obiectul rămâne la fel de îndepărtat însă deposedat de aura originară. Aura benignă a obiectului de artă performat prin corp e dată de însuşi procesul performance-ului, de performativitatea imediată, în faţa spectatorului, cea malignă – de arhiva pe care astăzi putem să o consultăm de câte ori avem chef. Cum spuneam, Internetul colcăie de body artişti. Dar, în acelaşi timp, el mai colcăie şi de forme deturnate, biopolitice, ale auctorialităţii corporale.

În prezent, corporalitatea are de dus o luptă stringentă, grea, pentru recâştigarea arhivării corecte, clasice, maligne, dacă vreţi, împotriva celei *apocaliptice*: industria cosmeticelor şi medicinile estetice, „body sculpture", poluare acustică etc., care a uzurpat manifestarea artistică & ideologică a suprapunerii dintre corp şi autor. Căci, în definitiv, ce este mai frumos? Nudul alb-negru al Zanetei Vangeli din *Femme fatale* (2002), una dintre cele două fotografii care arhivează performance-ul omonim şi în care artista apare nud, însă purtând pe cap *hijab*-ul islamic, inspirată – cum observau undeva Marina Grzinic & Walter Seidl – „by the illusion of the life-threatening, «fatal» danger posed by Islam"[15], sau cel color al Nicolei Belke din pictorialul *Fata din Lamborghini* (2010) al lui Oliver Burhart, în care „contrastul dintre pielea încinsă a modelului şi accesoriile de piele din habitaclu se transformă, la limită, într-o fuziune nesperată…"?[16] Nota bene: ambele forme de arhivare sunt pe hârtie glossy.

stânga:
Pulă, coperta revistei, 1 octombrie 1931.

mijloc:
F. Brunea, Requiem (1927), poem fotografic, publicat în Integral, Nr. 11, An. III, februarie-martie, p. 12.

dreapta:
Zaneta Vangeli, Femme fatale (2002).

[1] *David Le Breton, Antropologia corpului şi modernitatea, Traducere din franceză de Liliana Rusu, Editura Cartier, Colecţia „Cartier Istoric", 2009, aici p. 58, şi mai departe pp. 49-100, 103-188.*
[2] *v. A.B.V. (= Angela Bidu-Vrănceanu), Arhisemem, în Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călăraşu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaş, Gabriela Pană Dindelegan, Dicţionar de ştiinţe ale limbii, Editura Nemira, Colecţia „dicţionarele", (Bucureşti), 2001, p. 71.*
[3] *Pentru o scurtă analiză a grupurilor pariziene pre-dadaiste, v. Brigitte Hermann, Incertaines rencontres du mot et de l'image chez les groupes „pré-dadaïstes" a Paris (Hydropathes, Incohérents, groupe du Chat Noir), în TextImage. Perspectives on the History and Aesthetics of Avant-garde Publications, Edited with an introduction by Erwin Kessler, Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2008, pp. 9-17.*
[4] *apud Dinu Stegărescu, Introducere în modernism, Editura „Publicom", Bucureşti, 1947, pp. 13-63.*
[5] *v. Luis Buñuel, Ultimul meu suspin, Traducere din franceză de Luminiţa Voina-Răuţ, Editura Humanitas, Colecţia „memorii / jurnale / convorbiri", Bucureşti, 2004, pp. 64-86.*
[6] *Dinu Stegărescu, Op. cit., p. 24.*
[7] *Malte Hagener, Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939, Amsterdam University Press, Colecţia „Film Culture in Transition", 2007, pp. 95-105 şi, mai jos, p. 70.*
[8] *Pentru discuţiile privind fotografia lui Man Ray, v. Lea Vergine, Body Art and Performance. The Body as Language, Skira Editore, Milano, 2000, p. 13; pentru secvenţa ochiului secţionat, v. Uta Felten, Fragmentation of the Body in Spanish Surrealism, în Dietrich Scheunemann (ed.), Avant-garde / Neo-avant-garde, Rodopi, Seria „Avant-garde. Critical Studies", Amsterdam – New York, 2005, pp. 241-255, dar şi Luis Buñuel, Op. cit., pentru conversaţiile acestuia cu Georges Bataille şi Jacques Lacan despre secvenţa ochiului şi nu numai, pp. 117-148; pentru fotografiile avangardiştilor ruşi, v. o discuţie din perspectiva istoriei literare în Livia Cotorcea, Avangarda rusă, Antologie, traducere, note de Ă, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2005.*
[9] *G. Ciprian, Măscărici şi mâzgălici. Amintiri, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, (Bucureşti), 1958, pp. 62-63.*
[10] *v. Stelian Ionescu, Cinematografia. Descoperirea şi istoricul ei, Aplicaţiunea, industrializarea şi exploataţiunea modernă a cinematografului. – Descrierea şi funcţionarea aparatelor şi instalaţiunilor cinematografice, Cu numeroase ilustraţiuni în text, Editura librăriei H. Steinberg & Fiu, Colecţia „Căminul. Bibliotecă Literară şi Ştiinţifică", Seria „Din ştiinţele aplicate", Bucureşti, 1916.*
[11] *Integral, Nr. 11, Anul III, februarie-martie, 1927, p.12.*
[12] *Informaţii spicuite din Caietele „Ion Vinea", supliment al revistei Aldebaran, nr. 2-4, 1996, p. 60 şi mai departe.*
[13] *v. Simona Popescu, Gellu Naum. Despre identic şi felurit, Antologie, Prefaţă şi notă asupra ediţiei de Ă, Editura Polirom, Colecţia „Antologii", Iaşi, 2004, pp. 454, 5.*
[14] *Idem, p. 137.*
[15] *Marina Grzinic & Walter Seidl, Europe: In Between Document and Fiction. Erich Lessing's Photographs From Post-World War II, Europe Expanded, Erste Stiftung, Vienna, 2009, pp. 15, 70-71.*
[16] *v. Playboy, numărul din aprilie 2010, pp. 52-61.*

Note despre caracterul eluziv al memoriei colective

text, imagine de **MIRELA IVANCIU**

Individuals are perfectly capable of ignoring even the best told stories, of injecting their own, subversive, meanings into even the most rhetorically accomplished "texts" – and of attending to only those ways of making sense of the past that fit their own.
Irwin Zarecka – Frames of Remembrance

1. Noi legitimăm mereu existenţa memoriilor noastre în prezent. Construim mereu şi ne străduim să păstrăm cu grijă arhive, biblioteci, cărţi, filme, monumente, pentru nişte momente din viitor pe care ni le imaginăm ca fiind suficient de asemănătoare celor din prezent încât să fie deja pregătite confortabil de pe acum. Viitorul este însă impredictibil. Putem să fim de acord cu Wulf Kansteiner fără prea mari probleme atunci când ne spune că există posibilitatea ca monumentele, cărţile şi filmele a căror istorie a fost reconstruită cu grijă, să treacă rapid în uitare, fără ca să dea formă imaginaţiei istorice a oricăror indivizi sau grupuri sociale. Pentru că ceea ce ne imaginăm noi în prezent cu privire la nevoile generaţiilor ce vor urma este de cele mai multe ori o viziune idealizată a ceea ce există în prezent.

Un bărbat trece prin spatele statuii lui Gheorghe Anghel – statuia reprezentându-l pe Eminescu. Nu vede statuia. Se grăbeşte spre poarta de ieşire a parcului Ateneului. Aude un amestec de zgomot de stradă cu maşini şi câteva note de instrumente neacordate încă, de la repetiţiile celor de la Ateneu.

2. Dacă ne întoarcem în prezent, privind spre trecut şi nu spre viitor, reconstituind amintirile noastre, o vom face tot de dragul anumitor elemente relevante personal sau colectiv în prezent. Rămâne de văzut dacă vom fi de acord în continuare cu Kansteiner în afirmaţia sa categorică că nu este nicio conexiune directă, naturală, dintre real şi amintire. Cum putem interpreta această poziţie care pare împotriva vizibilului uşor ar fi prin a gândi amintirea contextualizat. Toate memoriile, chiar şi cele ale martorilor oculari, îşi asumă relevanţa colectivă atunci când sunt structurate, reprezentate şi folosite într-un context social. Asta ar duce spre o interpretare în sensul în care amintirea reconstituită în prezent are o cauză iniţială undeva în trecut, însă nu este identică cu ea sau măcar asemănătoare în sensul unei conexiuni directe. Ne putem întreba atunci, şi nu doar în mod retoric, dacă acurateţea si obiectivitatea arhivelor create sau păstrate în prezent, reprezentativitatea monumentelor create în prezent sau termenii în care se auto-reprezintă diferitele grupuri sociale prin creaţii culturale chiar vor avea efectul direct, scontat sau imaginat că îl va avea în viitor?

Un trecător obosit vrea să se aşeze pe soclul statuii. Mătură cu mâna praful de pe soclu. Are o senzaţie amestecat plăcut-neplăcută de praf, căldură, lucios, uscat.

3. Ne întoarcem la Kansteiner. El ne detaliază viziunea sa despre memorie. Mediul memoriei, care ne ajută să construim şi să transmitem cunoaşterea şi sentimentele despre trecut, se bazează pe diferite combinaţii de elemente discursive, vizuale şi spaţiale. Deci, memoriile colective sunt colaje multimedia formate dintr-un amestec de imagini pictoriale şi scene, sloganuri, fragmente de versuri, abstracţii, ploturi şi schiţe de discurs sau chiar etimologii false.

Atunci, toate acele elemente ale memoriei enumerate mai sus cât şi modalităţile lor de păstrare înseamnă în fapt păstrarea continuităţii acestui mediu al memoriei, ceea ce are o cu totul altă modalitate de a exista decât imaginea cea mai simplistă de la care pornim mulţi dintre noi de a păstra creaţiile culturale pentru generaţiile următoare, asemenea borcanelor cu gem din cămara bunicii.

Un artist sau vreun personaj romantic mângâie un bronz cald ca să se bucure de particularităţile suprafeţei modelate cu grijă.

4. Dificultatea de a-ţi imagina care anume vor fi nevoile reale ale generaţiilor viitoare este cu atât mai greu de estimat cu cât, chiar în prezent, nu părem să fim de cele mai multe ori atenţi la nevoile reale. Îl urmăm din nou pe Kansteiner, care ne spune că majoritatea studiilor memoriei se concentrează pe reprezentarea evenimentelor specifice în contexte particulare, cronologice, geografice sau media, fără să reflecte la audienţa reprezentărilor în discuţie. Aceasta de obicei este urmarea socială a specializării, o consecinţă a ei fiind că pentru audienţa nespecializată, nevoile trasate de specialişti nu vor fi nevoi reale, ci nevoi impuse, sugerate sau chiar manipulate într-un fel sau altul.

Cineva muşcă dintr-un măr încălzit, dintr-o geantă încălzită de soare şi ea. Mestecă încet, simţind gustul dulce-acrişor, scanând rapid sculptura cu ochii.

5. Kansteiner susţine că memoria colectivă este un fenomen colectiv, dar care se manifestă în sine în acţiunile şi aserţiunile indivizilor. Cum anume ia naştere acest fenomen colectiv altfel decât prin acţiunile şi aserţiunile indivizilor? Care anume ar fi relaţia cu nevoile reale ale indivizilor de a-şi aminti anumite evenimente sau figuri exemplare care au conturat traiectoria lor personală?

Cineva stă pe bancă şi mănâncă un sandwich. Îl desface din şerveţelul subţire şi alb – e încălzit, topit pe jumătate de soare. Priveşte un profil al statuii lui Eminescu. I se pare plicticos aşa cum este aşezat, în mijlocul straturilor cu flori viu colorate. Ochii îi alunecă pe oamenii care stau, se aşază sau se ridică de pe bănci.

6. Dacă memoria este în cele din urmă atât de eluzivă, atunci putem să ne gândim că toate edificiile ei din spaţiul public sunt un fel de perpetuă vânare de vânt? Tocmai că nu. Bineînţeles că nu. Doar că necesită o educare continuă de a privi şi trăi prezentul pentru oamenii care, în viitor, vor şti şi ei să facă aşişderea. Să sperăm că nu idealizăm prea mult.

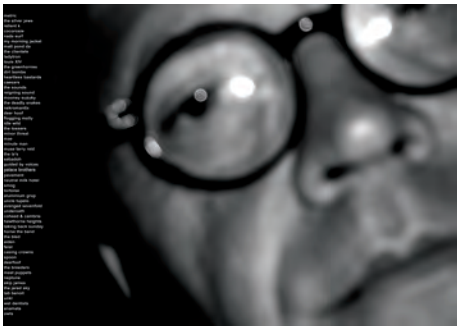
Plouă repede şi tare. Cineva se grăbeşte să traverseze parcul şi să ajungă în Piaţa Palatului. Aproape de ieşirea în stradă aruncă o privire înapoi şi zăreşte faţa lui Eminescu. Udă.

Notă: Referinţele din Wulf Kansteiner sunt din lucrarea Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies, History and Theory, vol. 41, Nr. 2/ May 2002, p.179/197, Blackwell Publishing, Wesleyan University.

#5

EXPOZIȚII

Exhibitions



Energia patru

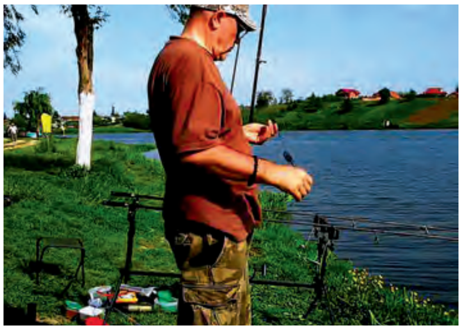
text, imagini de **GHEORGHE RASOVSZKY**

stânga (de sus în jos):
Eu, 2010
Not Doing, 1978

dreapta (de sus în jos):
Joseph, 2011
Software, 2009

Little Yellow Studio, București
20 ianuarie - 1 mai 2011

Printre cei interesați de antropologie vizuală se numără și bunicul meu Alex (văr primar cu C.G. Jung și nepot al lui Harmony Korine) devenit celebru prin anii '30 pentru că trăia voit și efectiv sub cerul liber. Considera casa un presicriu și, fiind un rafinat plein air-ist, cutreierase marea majoritatea a regiunilor aflate pe axa meridianului Greenwich de la Nord la Sud, ziua, abătându-se doar noaptea pe axa Est-Vest când desena moaște la lumina Lunii.
Ceea ce se poate vedea din 20 ianuarie în strada Aristizza Romanescu nr. 13, sector 4, București, face parte din studiile și cercetările sale de la Sheffield dedicate conceptului de periferie în centru și centru în periferie pregătite pentru edițiile 13 repectiv 14 din Enciclopedia Britanica din 1952, inclusiv tehnici curatoriale arhaice de manipulare a imaginii primare.



stânga (două imagini):
Videostill Cum să îmi simplific viața ADN-ul și Duhul Sfânt, 2008

mijloc (de sus în jos):
Main Stream, 2007
Software, 2009

dreapta:
Carmen, 2009

SUNSETH

Au fost și lucruri care m-au marcat. Îmi amintesc așa, în viteză, de câteva, într-o dezordine lină, intermitentă.
Filmul ăla rusesc de prin 1965 (soarta unui om să fi fost?) și secvența de la un moment dat în care ofițerul german din lagăr îi dă eroului (prizonier-megaflămânzit) o bucată de pâine neagră tăiată riguros, cu o felie de slănină pe ea; impresia mea (marcajul) îmi spune că filmul a început de fapt din acel moment și că în restul veșniciei lui, rusul și-a mâncat tăcut felia dilatând timpul în ceea ce pentru mine a fost summumul de tristețe suportabilă de specia umană.
Ca să revăd acum secvența, am spălat-o întrucâtva de limfa morbidă și o reutilizez cu mir de instalație: ofițerul german de 3 m înălțime din marmură albă (by Michelangelo să zicem) și lângă el rusul viu, mic, complet negru, practicând *tai chi*.
Am să descriu sumar o altă impresie (și ea adolescentă) pe care mi-a provocat-o linia de modă nordică dintr-o revistă de mici dimensiuni găsită într-o grămadă de gunoi de calitate (o familie fericită părăsea România): toate cusăturile și tăieturile erau pe față, asimetrice, croite aleatoriu la vedere, cu cuțitul (nu pe dos, ascunse, cum se practică în îndeletnicirile pudice). Simțeam că libertatea și-a plasat la fix manifestul și că disciplina inspiră și expiră din ce în ce mai greu.
Mă voi axa totuși pe o altă impresie provocată de un straniu obicei, se pare inevitabil în perioada vieții. Factorul este balada lui Ciprian Porumbescu pe care a trebuit să o urăsc peste timp și să o investesc fără să vreau cu valențe straniu insolite. Cineva a decis (prin 1966) ca asta să fie piesa tabu pe care să se desfășoare ritualul înmormântării tatălui meu. Poate așa a dorit mama, poate așa a vrut tata să își încununeze epitaful. Nu asta mă obsedează fiindcă hit-ul (dacă ar fi să îl analizez sub o formă sau alta) nu este de neglijat prin ceea ce era de fapt într-un context pe care ai mei l-au trăit din plin. Pe de altă parte, după niște ani, inspirat de tata (sau de mama) m-am gândit că atunci când voi fi pus în aceeași situație (în România ești pus direct pe masă) mi-aș însoți inevitabila despărțire de cei vii cu la fel de inevitabila piesă „Suffer Little Children (the Smiths, idolii mei) și asta îmi creează o problemă neașteptată (aici apare iarăși cuvântul tată) și anume aceea că o piesă absolut favorită poate să devină o referință sonoră obstinatorie care să genereze imaginea mea ultimă și să o fixeze lugubru în auditoriumul mental al celor care din greșeală m-au iubit. Și asta înseamnă un eșec total (ceea ce nu m-ar deranja de loc de-acolo de pe masă, din punctul de vedere al conceptului de failure care însoțește inevitabil dialectica nelimitării...) și mă întreb dacă în asemenea momente nu ar fi cazul să pui manifest o muzică absolut tâmpită pentru a accentua și mai tare funebrul ca platformă de evacuare/combustie a hiturilor penibile și-a altor dejecții culturale mai mult sau mai puțin minore, într-un delir final desăvârșit.
Pe de altă parte îmi aduc aminte că atunci când mi-a încolțit ideea, piesa compusă de Johnny Marr și cântată perfect de Steven Patrick Morrissey cucerise Manchesterul, planeta și sectorul 4, unde am declarat-o eternă în apartamentul semisordid pe care bunicul meu Alex îl părăsise înaintea mea.

BÁZIS – galerie de artă contemporană
artiști: Berszán Zsolt, Betuker István, Veres Szabolcs
curator: Adriana Oprea

Welcome to

11 martie - 25 mai 2011
Fabrica de Pensule, str. Henri Barbusse nr. 59-61, et. 1, Cluj-Napoca

text de **ADRIANA OPREA**

Pictura a murit de câteva ori până acum, însă, de fiecare dată când arta contemporană a înmormântat-o, am plâns la o înmormântare fără mort, pentru că pictura fusese îngropată de vie. Ea a revenit mereu după aceea. Pentru că, de fapt, nu a plecat niciodată.
Berszán Zsolt, Betuker István și Veres Szabolcs sunt artiști care au luat pe cont propriu reîntoarcerea picturii (cea mai recentă resurecție a ei) în arta contemporană românească. Pictura lor e exact așa cum pare: o practică serioasă, împachetată aproape fără fisură. Dar, fiind o readucere la viață a ceea ce nu a murit, pictura lor pare să fie exact așa cum e: o practică bântuită, un câmp al subiectivității, devastat. Nu întâmplător, unul dintre conceptele care o pot explica este freudian – *the uncanny* (straniu, nefamiliar, străin, ciudat).
Expresie lansată în robotica japoneză, *the uncanny valley* este traducerea dinamicii psihice în confruntarea a ceea ce e uman și viu cu ceea ce e inuman și mort (la originea expresiei, conviețuirea omului cu mașina). *The uncanny*, invocat deja în legătură cu pictura de după anii '60, adică după una din experiențele morții ei (atunci când s-a spus că pictura e un mediu perdant, mort) – înseamnă mai întâi ceea ce ne e în secret prea bine cunoscut – viu deci, dar înfiorător, insuportabil, așa că reprimat – „făcut" mort. Și înseamnă apoi ceea ce, fiind de-al nostru, bine știut, vechi și familiar, de unde fusese astupat, înfundat adânc de noi înșine, se reîntoarce, reapare și se înființează inevacuabil în fața subiectului. Reînvie.
Uncanny este robotul din spatele feței, proteza de carne care începe să miște cu mii de nervi artificiali întinși printre vene și mușchi, străinul care mișună pe sub piele, mortul dinăuntru și viul care strigă aruncat sub pământ. *Uncanny* este monstrul care nu poate ieși de acolo (știm prea bine de unde) și care, de aceea, bântuie ca o miasmă primprejurul porilor, dând umanului un aer de ființă oribilă, pocită, denaturată. Aer intuit, vag prefigurat printr-o bună tehnică picturală în imageria lui Betuker István și care izbește cu violența copioasă a unei portretistici îngrozitoare, în lucrările lui Veres Szabolcs. Dacă ceea ce vedem e atât de interiorizat, subiectivizat, adus în sfera umană prin figurație (în pictura primilor doi), de ce pare – și este – atât de sinistru? Pentru că, așa cum Berszán Zsolt o arată abstractizând, adică radicalizând problema în termeni picturali, familiarul cel mai straniu, necunoscutul cel mai apropiat nouă este negrul morții. *The uncanny* este reamintirea morții de care ne e teamă, confruntarea cu ceea ce nu vrem să știm, deși o știm prea bine: negrul care înghite mai devreme sau mai târziu toate culorile.

the Uncanny Valley

text by **ADRIANA OPREA**

The painting has died several times until now, but, every time the contemporary art buried it, we mourned at a funeral without a body, just because the painting had been buried alive. It always came back to life afterwards. Because, in fact, it had never left. Berszán Zsolt, Betuker István and Veres Szabolcs are artists that took on their account the return of the painting (its most recent resurrection) in Romanian contemporary art. Their painting expresses what it seems to state: a thoughtful practice, wrapped without almost any creases. At the same time, being the revival of something that has never died, their painting seems exactly what expresses: a haunted experience, a realm of subjectivity, ravaged. Not incidentally, one of the concepts that could define it is of a Freudian origin – *the uncanny* (strange, unfamiliar, eerie, odd).

An expression originating in Japanese robotics, *the uncanny valley* represents the transposition of the psychic dynamic in the very core of the confrontation of that which is human and alive with that which is inhuman and lifeless (the origin of the expression being the cohabitation of the man and the machine). *The uncanny*, already mentioned in connection with the sixties' painting, i.e. after one of its death experiences (the moment asserted "a failed, dead environment" when talking about painting) – first carries the meaning of what would be, in secret, something well-known to us – therefore alive, but sinister, unbearable, and therefore repressed – "born" dead. And secondly, it signifies something of the inner self, of our own, well-known, longestablished and familiar, that, even if forcefully choked, deeply clogged by ourselves, comes back, reoccurs and appears irremovably in front of the subject. It comes back to life.

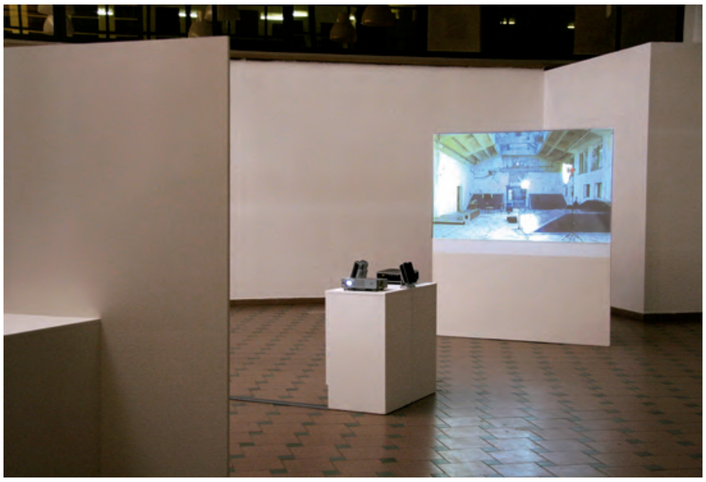
Uncanny is the robot placed behind the appearance, the flesh prosthesis which begins to move through thousands of artificial nerves, spread all over the veins and muscles, the stranger which is teeming underneath the skin, the dead from inside and the living that is screaming underground.

Uncanny is the monster that cannot get out of that place (we all know where that is), and therefore is haunting around the pores like a stench, conferring the human being with an aura of a horrible creature, crippled, monstrous. A sensed atmosphere, vaguely prefigured through an authentic painting technique into Betuker István's imagery, while in Veres Szabolcs' paintings, the atmosphere is striking, with the copious violence of a macabre portraiture.

If what's in front of our eyes has been so well internalized and biased, brought into the human sphere through figurativeness (in the painting of the first two), why does it seem – and is – so very sinister? Because, as Berszán Zsolt figures it, abstracting, radicalizing the problem in painting terms, the familiar that is the most strange to us, the most approachable unknown for us is the dark black of death. *The uncanny* is the remembrance of the death we fear, the confrontation with what we do not want to acknowledge, even if we are fully aware of it: the black that, sooner or later, swallows all colors.

deasupra:
Detaliu din expoziția MATEI BEJENARU/ PROIECTE 2008 -2010. Foto: Matei Bejenaru și Octavian Tudose, courtesy artistul și Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal

dedesubt (de sus în jos):
1. Cântece pentru un viitor mai bun, instalație video pe două canale, 2010. Foto: Matei Bejenaru și Octavian Tudose, courtesy artistul și Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal
2. Detaliu din expoziția MATEI BEJENARU/ PROIECTE 2008 -2010. Foto: Matei Bejenaru și Octavian Tudose, courtesy artistul și Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal



PROIECTE 2008-2010
Matei Bejenaru

1 aprilie-1mai 2001
Galeria de Artă Contemporană
a Muzeului Național Brukenthal, Sibiu
Curatori: Liviana Dan și Anca Mihuleț

La mijlocul anilor '90, Matei Bejenaru, performerul cu ochii și gura astupate, a adoptat tehnic și metodic vizualitatea. Folosindu-se de propria persoană, de memorie, de istorii personale și oralitate, Bejenaru nu separă arta de viață și de societate. Natura fizică și în același timp personală a proiectelor sale artistice îl obligă să cucerească stări și spații, să devină simultan cu situația prezentată.
Bejenaru reprezintă o figură emblematică pentru o generație de artiști care s-a lansat în anii '90, și al căror demers se află la limita dintre activism cultural și responsabilitate socială, cu o tendință expresă spre permanență și spre modificarea sau îmbunătățirea ordinii sociale. Realitatea socială nu este văzută ca un fenomen exterior sau ca o bază de studiu. Bejenaru se identifică cu subiectul său, vrea cu orice preț să fie autentic, să înțeleagă esența realului. Pornind de la această formulă, artistul a identificat diverse forme lucrative pe care le-a corelat cu personaje și locuri reale, transformând munca într-un simbol, într-o acțiune filosofică de inițiere și purificare.
În Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, Matei Bejenaru va prezenta o selecție de fotografii și lucrări video realizate între anii 2008 și 2010. Artistul declară că aceste lucrări „sunt etape din proiectul mai amplu de investigare a formelor de viață și cunoaștere pierdute odată cu instaurarea noii ordini politice și economice în România ultimelor două decenii. Proiectele nu sunt evocări romantic-nostalgice ale perioadei comuniste. Dimensiunea lor politică este pusă în balanță cu forme poetice. "
Muncă, memorie, mișcare este un proiect fotografic de documentare a diferitelor forme ale muncii brute. Artistul prezintă portretele unor profesori navetiști din județul Iași, imaginea unor cartiere muncitorești la 20 de ani după căderea comunismului sau portretele unor muncitori români care lucrează în străinătate. În filmul *Lupta cu inerția* este vorba despre povestea unui cenaclu literar din Combinatul de Utilaj Greu din Iași activ între anii '70-'80. *Cântece pentru un viitor mai bun* este o instalație video pe 2 canale care prezintă două performance-uri corale petrecute la București în cadrul proiectului THE KNOT (2010) și la Tate Modern în Londra, în cadrul simpozionului Best Laid Plans (2010).

The Outer Body
Adriana Jebeleanu

dedesubt (de sus în jos):
1. Adriana Jebeleanu, exhibition view, „The Outer Body", 2011, courtesy artista și Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal
2. Adriana Jebeleanu, exhibition view, „The Outer Body", 2011, courtesy artista și Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal

6-22 mai 2011
Galeria de Artă Contemporană
a Muzeului Național Brukenthal, Sibiu
Curatori: Liviana Dan și Anca Mihuleț

Antrenată ca pictor, Adriana Jebeleanu propune, într-un context post-grunge, un discurs extra-pictural. Pictura devine doar un mijloc. O reducție radicală impune o obiectivitate optică, atât pentru corporalitatea, cât și pentru arta ei.
Adriana Jebeleanu se folosește de propriul corp ca subiect, obiect și mediu, își explorează limitele și transformă emoțional amintirile din copilărie, schițele violente, visele, elementarul. Arta astfel produsă stă sub semnul inspirației. Proclamarea instinctului devine realitate adevărată. Subiectul fiecărei lucrări devine un concret maxim al corporalității ei. Desprinderea se face prin joc, prin semn. Alte metode, și mai ales o altă formalitate pentru a lăsa istoria și memoria în offside.
În Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, pe lângă o selecție de lucrări mai vechi, artista va prezenta două filme noi: *The 9th Cromozome*, un interviu despre genetică și feminitate cu prof. Sue Povey de la University College din Londra, și *Portretul unui om de știință*, un video poetic, autoreflexiv inspirat de viața tatălui ei. În performance-ul din deschiderea expoziției, Adriana Jebeleanu își va induce starea de somn, în care va rămâne timp de trei zile. Interesul artistei este de a dezvălui conținutul performance-ului în imagine, limbaj, gest și obiect. Tematizarea și produsul demersului artistic devin posibilități pentru prezentarea și mijlocirea istoriei, memoriei, corpului.

Adriana Jebeleanu (n. 1975, Cluj-Napoca) a absolvit Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca, la clasa profesorului Victor Ciato. Trăiește și lucrează la Cluj și Modena (IT). A expus la Muzeul de Artă din Cluj, la Galeria 42 din Modena, la Galerie Binz & Kraemer din Köln (DE), la KABE Contemporary din Miami (US). Artista este reprezentată de Galeria Anca Poterașu din București.

imagini:
Jana Kuznetsov, detaliu din desfăşurarea performance-ului „The Invisible Mirror – Baddy's Paradise", 2011. Foto: Frank Ziegler, courtesy artista şi Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal

In a Mirror Invisible
Baddy's Paradise
Jana Kuznetsov

6 mai - 10 iunie 2011
Galeria de Artă Contemporană
a Muzeului Naţional Brukenthal, Sibiu
Curatori: Liviana Dan şi Anca Mihuleţ

Prin discursul artistic care se adresează mai multor niveluri ale realităţii, cu accent major pe relaţia cu publicul şi contextul socio-politic, Jana Kuznetsov problematizează statutul actual al artei produse în sud-estul Europei, redusă de multe ori, dintr-o comoditate conceptuală, la fetişismul postcomunist şi masochismul pieţei de artă.
În ultimii ani, artista şi-a creat o serie de identităţi – ziarista Jana Kuznetsov, curatorul Jana Kuznetsov, diva Jana Kuznetsov, artistul necunoscut Jana Kuznetsov – personaje care aveau misiuni artistice clare, prestabilite, ţintind mereu la triumful artei angajate şi autentice, departe de mecanismele ascunse de putere şi de strategiile de promovare. Baddy Dolly Jane, unul dintre alter ego-urile artistei, se prezintă ca fiind cea mai cunoscută artistă contemporană, câştigătoare a numeroase premii şi concursuri de artă, cu vânzări record la licitaţii, reprezentată în colecţiile marilor muzee. Baddy Dolly Jane este radicală, activistă, incoruptibilă, devenind de multe ori distructivă în demonstraţiile sale. Pentru Baddy Dolly Jane, anarhia nu este un concept teoretic, este o realitate. Baddy Dolly Jane intervine neaşteptat atunci când într-un context artistic stabil şi profesionist apare un derapaj de expresie sau de interpretare.
Pentru a dezbate regulile artei într-un mediu pozitiv şi plin de inspiraţie, Jana Kuznetsov a înscenat pentru Baddy Dolly Jane un spaţiu primordial de creaţie, reflecţie, şi decizie, o grădină a paradisului compusă după regulile peisajelor arcadiene. În acest cadru vor fi prezentate documentaţiile unor performance-uri ale artistei, alături de arhiva personală de fotografie a lui Baddy Dolly Jane.
Performance-ul susţinut de Baddy Dolly Jane în deschiderea expoziţiei va testa capacitatea de reacţie şi de decizie a publicului, cu scopul de a-i deconstrui, chiar şi într-o mică măsură, obiceiurile vizuale.

Jana Kuznetsov (n. 1987, Moscova). Trăieşte şi lucrează la Stuttgart (DE) şi la Londra (GB). Jana Kuznetsov a absolvit în 2008 Academia de Artă din Viena (AT), fiind studentă în clasele profesorilor Daniel Richter şi Harun Farocki. Lucrările sale au fost prezentate în special în Germania, la Bahnwärterhaus/Villa Merkel, Esslingen, la Galeria de Stat din Stuttgart sau la Academie der Künste din Berlin. Proiectul este susţinut de ifa Stuttgart.

deasupra:
Scott Eastman, Matt Gainer, Chocolate Mountain Daydreams, exhibition view, 2011. Foto: Scott Eastman, courtesy artiştii şi Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal

4-27 martie 2011
Galeria de Artă Contemporană
a Muzeului Naţional Brukenthal
Curatori: Liviana Dan şi Anca Mihuleţ

Chocolate Mountain Daydreams/fotografie

Scott Eastman şi Matt Gainer

Începând cu anul 2007, un punct important în demersul curatorial al Galeriei de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal a fost orientarea spre o definire a vizualităţii situată la limita între documentar şi conceptual, încercând o distanţare de metode de lucru cum ar fi aproprierea, recuperarea sau preluarea. Studiul peisajului, cu componenta spaţială (ca pământ sau mediu înconjurător) şi recursul teoretic (procesul de gândire şi subiectivarea acţiunii artistice) a constituit un mijloc de descoperire a empatiei şi de înţelegere a locului omului în peisajul actual.

Scott Eastman şi Matt Gainer explorează geografii fizice şi mentale izolate din Valea Imperială, situată în deşertul Sonoran, în sudul Californiei. Cei doi fotografi folosesc diferite moduri de investigaţie, într-un efort de a construi şi a menţine identitatea unei comunităţi aflate la limita societăţii civile, fără o infrastructură formală. Pornind de la impulsul de a interoga mitologiile dominante din sud-estul Americii şi de a descoperi un alt fel de a exista în acest loc dificil, Eastman se concentrează pe urmele omului în mediu, în timp ce Gainer urmăreşte impactul mediului asupra individului.

Matt Gainer a fotografiat şi intervievat o comunitate improvizată din Valea Imperială, denumită Slab City, iar rezultatele cercetării vizuale au fost traduse într-o serie de întrebări: Ce determină oamenii să trăiască într-o locaţie nedeterminată, înconjuraţi de o vecinătate derutantă – sunt singuratici sau doar hoinari sau sunt în căutarea unei structuri comunitare alternative? Până la ce nivel ne putem raporta la acea arie ca la o zonă autonomă? Sunt capabili indivizii care trăiesc în locaţii temporare să atingă satisfacţii culturale, intelectuale sau spirituale?

Fotografiile de până la 2 metri lungime ale lui Scott Eastman se focusează pe detalii, şi pe introspecţie, fiind în acelaşi timp frumoase şi tulburătoare. Imaginile descriu de fapt visele locuitorilor din Valea Imperială de a crea o rivieră utopică în jurul Lacului Salton. Textura vibrantă şi culorile deşertului sunt însemnate cu rămăşiţele suprarealiste ale încercărilor eşuate ale oamenilor de a îmblânzi şi de a trăi în acest creuzet.

Dintr-o perspectivă pur vizuală, Valea Imperială din sudul Californiei este în egală măsură minimalistă şi vastă, cu exemple fragmentate ale încercărilor omului de a trăi, şi de a controla pământul. Persoanele care trăiesc acolo sunt în cel mai pur sens dintr-o bucată – bătute de soare, şi angajate într-un individualism feroce.

Chocolate Mountain Daydreams este o privire asupra unei frontiere impuse de un grup de indivizi care caută eliberarea de presiunile sociale şi temporale, dar şi de determinantele societăţii actuale. Pe lângă explorarea în sine a mediului fizic, proiectul este o încercare de a interpreta specificitatea spiritului uman din vestul american, depăşind ideile stereotipe legate de această parte a Americii.

Painting for Thinking
Romul Nuţiu

10-28 februarie 2011
Galeria de Artă Contemporană
a Muzeului Naţional Brukenthal, Sibiu
Curatori: Liviana Dan și Anca Mihuleț

În anii '70, la Timişoara, Cotoşman, Bertalan, Flondor şi Nuţiu printre alţii încearcă să impună o identitate de grup, în aversiunea lor faţă de realismul-socialist. Nuţiu alege, aproape inconştient, Expresionismul Abstract, combinând de fapt forma abstractă, mare, ambiţioasă cu valorile emoţionale expresioniste. Foloseşte reacţii estetice meditative, atât pentru pictură/ obiect / sculptură/ instalaţie. Nuţiu este interesat de cum se poate experimenta, perseverând în serviciul mediilor artistice consacrate, dar şi în direcţia *Sinn – Bedeutung* (conţinut – semnificaţie). Intimitatea intens psihologică livrează calităţi de tipul experienţă estetică şi acţiune, control abandonat în favoarea planşei, imagini primordiale, simboluri arhetipale şi automatism fizic.
Expoziţia *Painting for Thinking*, o investigaţie picturală cu posibilităţi de performance, are cert un profil abstract cu efect ermetic.

Romul Nuţiu s-a născut la Bilbor, jud. Harghita, la 28 iulie 1932. Studiază la Institutul Ioan Andreescu din Cluj şi urmează o clasă de excelenţă cu prof. Alexandru Ciucurencu la Institutul Nicolae Grigorescu din Bucureşti. Începând cu anul 1957, expune în galerii şi muzee din ţară şi străinătate, cu predilecţie în Germania, Ungaria, Austria, Brazilia, Anglia şi Italia. Trăieşte şi lucrează la Timişoara şi este reprezentat de 418 gallery, Bucureşti.

deasupra:
Romul Nuţiu – Painting for thinking, exhibition view, 2011. Foto: Alexandru Olănescu, courtesy artistul şi Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal

dreapta:
Romul Nuţiu – Painting for thinking, exhibition view, 2011. Foto: Alexandru Olănescu, courtesy artistul şi Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal

Alexandru Păsat

Forma ca semn al dialogului între spaţiu şi timp

aprilie 2011
Galeria Simeza, Bucureşti

dedesubt, stânga:
Simeza

dedesubt, dreapta:
Bagaje pentru o cale între e și v

dreapta, jos:
Simeza

text de **ADRIAN GUŢĂ**
foto: **PETRU RUSSU, TUDOR PĂSAT**

Sculptura lui Alexandru Păsat îşi stratifică seriile, de ceva timp, ca într-un fel de dezvăluire „arheologică" treptată, tinzând către simplitate şi întoarcerea la Origini. Lucrările sale „numesc" structuri esenţiale, adevărate întrupări ale câmpurilor de forţă spaţiale. Tensiunile potenţiale care le caracterizează conţin, parcă, şi desfăşurări ale formei în timp. Artistul sculptează nu doar volume, ci şi direcţii... între orizontală şi verticală există linia oblică, iar arcuirea, ca latenţă a dreptei, devine traseu iniţiatic.

stânga:
Instrumente pentru măsurat nostalgia

dedesubt:
Insomnii

Văd în opera lui Păsat, cea care ni se înfăţişează acum, o întâlnire *sui generis* între arhaic şi minimalism. Nu este un arhaic ce ţine de impulsuri paseiste, ci unul filtrat creator, care devine modalitate de recuperare a esenţelor. Nu este un minimalism de mimetică inspiraţie americană, rece-obiectivat şi manipulând moduli formali industrial realizaţi în serie, ci unul rezultat din travaliul personal asupra volumului. Geometriile elementare, chiar dacă produc unele componente serializate, sunt astfel umanizate. Lucrările artistului se prezintă ca echivalente plastice ale unor repere din universul obiectual şi din arhitectură. Apar şi piese cu funcţionalitate metaforică, ce dezvăluie resursele poetice şi de viaţă afectivă ale autorului: *Instrumente pentru măsurat nostalgia*. Nu avem însă de a face doar cu o metamorfoză estetică a unor structuri formale din lumea reală. În primul rând, acele structuri sunt semne importante ale civilizaţiei materiale şi spirituale, borne istorice ale culturii văzute ca ansamblu de mărturii ale creativităţii umane. Rezultantele artistice includ o dimensiune simbolică deloc neglijabilă. Sobru, dar ferm personalizate ca alcătuiri de volume, ele se înscriu ca atare în spaţiu şi totodată se constituie în depozite ale timpului. Vezi însemnele naturale ale vârstei lemnului sau „urmele" în acest sens ale gestului plastic.

Organicitatea strunită şi umanitatea profundă a artei lui Alexandru Păsat ne feresc însă de configuraţii sec ideale ale lumii de mâine... iar ca semn al scurtcircuitului (vitalizant, în fapt) între rigoare programată şi întâmplare, între forma compactă, monolitică, şi spargerea ei, să aducem în atenţie *Bagajele*, cu ironia lor postmodernă, cu aluzia (poate) la *diferenţă*, care ne fereşte, prin manifestările sale, de tăvălugul ameninţător al *uniformizării*.

Prepared DC-Motors, Cardboard

Zimoun & Hannes Zweifel

14 martie-12 iunie 2011
MNAC, Bucureşti
curator: Rokolectiv

La invitaţia MNAC şi Rokolectiv, Zimoun prezintă la Bucureşti o nouă instalaţie realizată în colaborare cu arhitectul elveţian Hannes Zweifel, la rândul lui preocupat de dimensiunea experimentului. Inaugurată în 14 aprilie, odată cu deschiderea Festivalului Rokolectiv, instalaţia Prepared DC-Motors, Cardboard poate fi vizitată până la jumătatea lunii iunie. Zimoun – un binecunoscut sound artist elveţian – creează instalaţii şi sculpturi sonore care explorează conexiunea dintre elemente mecanice, mişcare şi sunete generate fizic. Instalaţiile lui, adevărate simfonii mecanice, au la bază estetica simplităţii şi a repetiţiei, lăsând loc pentru diverse neregularităţi sau accidente cauzate de rutină şi coincidenţă.
Cei doi – Zimoun şi Hannes Zweifel – sunt interesaţi de proprietăţile materialelor brute în spaţiu. În acest caz, o structură arhitectonică monumentală, realizată din carton, funcţionează ca un corp sonor activat prin nenumărate motoare alimentate la curent continuu, care devin astfel generatoare de sunet.
www.zimoun.ch

deasupra:
Matei Bejenaru – Împreună/Together, performance, Tate Modern Londra, 2007, foto: Ioana Marinescu

Matei Bejenaru

Împreună/Together

This performance was devised by Romanian artist Matei Bejenaru, working with a number of Romanian community groups in London. The composition of the figures evokes Socialist Realism, juxtaposed with the banks and financial institutions of the City in the background. In this way, *Împreună/Together* reflects on the dramatic changes in Romanian society since the overthrow of the Communist state in 1989. The inclusion of all generations in the performance becomes a way of sharing memories, experiences and possibilities for the future.

"Împreună/Together deals with the visibility of the Romanian community in UK', Bejenaru has said. 'It is about the way people can be united around a positive idea and the way they can express this in simple gestures. More than 200 people meet in one place and look together in silence at the camera. Many of them didn't know each other before. Their gazes speak to us about their identity, about their past and present.'

Bejenaru's work is included in the upcoming Level 2 Gallery exhibition The Irresistible Force.

Running time: 2 minutes 5 seconds
Camera: Laurenţiu Garofeanu

In collaboration with the Romanian Cultural Institute in London
2007

Hudson Valley Center for Contemporary Art:

un portal american prestigios pentru arta tinerilor emergenţi din România

text de **CORIOLAN BABEŢI**

Dacă e cam târziu pentru o cronică în marginea expoziţiei „After the Fall", inaugurată la 19 septembrie 2010 la Hudson Valley Center for Contemporary Art, binevenit e, în schimb, un portret făcut ochilor care au depistat-o în dedalul atelierelor de artă risipite în teatrul istoric al „căderii" comunismului din Centrul şi Estul european. Foarte pe scurt, expoziţia, cu o greutate atomică mare, e densă prin expresivitatea ei, ca un plutoniu îmbunătăţit, neliniştitoare prin tensiunile pe care le captează dintr-o interminabilă convalescenţă (numită, eufemistic, „tranziţie") restituindu-le într-o explozie prin detonatorul esteticului; bref, e impresionantă, prin coerenţă trans-stilistică, şi, muzeografic vorbind, impecabilă.

În speţă, momentul e mai potrivit pentru un elogiu adus ochiului eliberat de prejudecăţi, minţilor deschise care au gândit expoziţia şi voinţei care a pus-o în pagină. Dintre numeroşii exploratori ai Estului European postcomunist, ceea ce i-a sensibilizat pe cei doi curatori-colecţionari Livia şi Marc J. Straus, conduşi în periegheza lor prin ateliere din România de Magda Radu sau Mihai Pop (exclusiv la Bucureşti şi Cluj), dar şi din ceea ce au văzut în atelierele din Cehia, Ungaria, Croaţia, Slovenia, Letonia, a fost fără doar şi poate modestia acestor tineri, inconştienţa cu care ei cultivă autenticitatea ca interpreţi ai unei drame mai mari cu mult decât viaţa lor.
Depăşind „eterogenitatea politică, socială, culturală a regiunii", expoziţia este limpede şi coerentă tocmai prin straturile ei adânci, prin magma fierbinte pe care plutesc operele lor – prin ceea ce putem numi *invisibilia vizibilelor*.
Ea nu e croită nici din fenomene de mimetism cultural nici din contagiuni dintre ateliere trăind în enclave anaerobe, ci de o generaţie updatată cu postmodernitatea Vestului, dar „extrasă" din solul şi subteranele istoriei postcomuniste.
Operele captează în primul rând „funeraliile tatălui", dispariţia figurii Big Brother-ului orwellian din peisajul est-european. Artiştii comunizază în perimetrul geografiei politicului. Pictura, fotografia şi arta video precumpănesc în reuniunea de la HVCCA şi pentru că aceste media sunt profund simpatetice naraţiunii, metaforei istorice, eului profund şi inconştientului colectiv.
După decenii de evaziune a artei în afara politicului, prima afirmaţie pe care o fac aceste ateliere este reinserţia artei în viaţa polisului prin conştiinţa artistului ca parte a comunităţii lui, prin forţa relaţiei lui empatice cu istoria.
Imaginile produse par efectele cvasi naturale ale unei istorii în care artistul devine un mediator: dezinhibate, ele izvorăsc o energie ce a convertit sursa în cascadă. Pânzele – în majoritate de mare format – (pro)vin dintr-o memorie comună, din numitorul comun al destinului istoric post-comunist. O observă, o scriu şi curatorii.
Ansamblul este postmodern cel puţin în aceeaşi măsură în care este şi un raport medical, compus din fişe estetice post-traumatice. Expoziţia ar putea trece drept o convingătoare ilustraţie la ceea ce, în psihanaliză, se numeşte *d'apres coup*: şocul psihic al pacientului produs nu în timpul ci după consumarea unui eveniment traumatic.
Cu imensul regret mărturisit de a nu fi putut aduce aici în expoziţii personale pe Ion Grigorescu şi Geta Brătescu, soţii Straus au identificat în arta tinerilor liantul, gena spaţio-temporală a unor artişti dintre care, cei mai mulţi, se întâlnesc pe simezele aceleiaşi săli pentru prima oară.
Două anterioare expoziţii personale ale lui Adrian Ghenie şi Şerban Savu din 2007 au „încălzit" publicul american pentru sinteza din reuniunea de acum.
Mai întâi, însă, ce e Valea fluviului Hudson din genericul fundaţiei care a patronat acest import excepţional? Toponimicul – Hudson Valley – e un prestigios sinonim pentru leagănul colonizării statului New York de către omul alb, în regiunea de la nord de marea metropolă americană cu acelaşi nume, ţinuturi ale dispărutelor triburi algonquine; regiunea de la nord de „insula cu coline" – Manhattan –, cumpărată cu aceeaşi ocazie cu vreo 25 de dolari

pagina alăturată:
Adrian Ghenie – Flight Into Egipt

stânga:
Şerban Savu – An Unimportant Day

dreapta:
Marius Bercea – After the rain

de la ocupanţii ei mohicani.
În 2009, s-au sărbătorit 400 de ani de la instalarea primilor imigranţi europeni... Evenimentul a devenit fundalul a numeroase manifestări ale Fundaţiei Publice, numite pe scurt HVCCA.
Din Chappaqua, oraşul cu nume indian din Westchester County, începe lunga aventură, mai întâi personală, apoi publică, a colecţiei de artă a familiei Straus, iniţiatorii şi fondatorii Fundaţiei inaugurate în anul 2004. Cu sediul la nr. 1701 Main Street din Peekskill, la numai 40 de mile de New York City, o clădire cubist minimalistă, a devenit acum probabil principalul portal de intrare pe piaţa americană şi de afirmare a numeroşi artişti tineri din noul val al artei româneşti, invitaţi să ia loc la aceeaşi masă cu colegi de generaţie din alte câteva ţări ale Estului postcomunist.
O vastă cultură artistică şi religioasă, o profundă empatie pentru tragedia istoriei estului european, un duh iubitor al deosebirii ce emană din judecăţile dnei Livia Straus, ex-profesor de teologie la Fordham University, şi ochiul sigur al unui renumit medic chirurg, oncolog, lansat ca poet şi dramaturg în reviste şi pe scene de prestigiu, Marc J. Straus, se regăsesc în pasiunea comună pentru artă ce a pus acum 40 de ani bazele unei colecţii private americane. Nu în ultimul rând, ei au fost, în anii lor tineri, „trăitori” ai mediului artistic cunoscut sub numele de East Village, pitorescul cartier al New Yorkului, enclava urbană a activismului, teatrului experimental, expoziţiilor de artă şi performanţelor ultimei importante boeme protestare din anii'80 .
E bine ştiut că mai mult decât în oricare alte culturi naţionale ale modernităţii şi postmodernităţii, colecţionarul a avut în America autoritatea şi influenţa pe care în Europa a avut-o, poate, doar criticul de artă venit din inerţia „secolului francez” (al XIX-lea). Capacitatea colecţiilor de a configura, „omologa” sau „inspira” nu doar ierarhiile pieţei de artă ci şi judecata de valoare asupra ei, prin opţiunile lor ca şi prin beneficenţa ce stă la baza marilor muzee americane, a făcut din colecţionar un personaj influent de o magnitudine superioară vocilor de istorici şi critici ai fenomenului artistic. Cu puţine excepţii, ca aceea a unui critic extrem de influent, Clement Greenberg, în anii '50-'60 ai secolului trecut, colecţionarii au „validat” la urma urmei atât avangarda europeană, cât şi neoavangarda americană, chiar şi fără asentimentul criticilor de artă; nu o dată, împotriva scepticismului lor.
Episodul colecţiei Straus se plasează în acest puzzle al tradiţiilor din Lumea Nouă. Livia şi Marc Straus reprezintă un brand care garantează autenticitatea unei arte noi în orizontul istoriei. Americanul are obsesia deschiderii minţii. El vrea să ştie mereu unde se face artă şi e dintre puţinii care ştiu şi cred că arta nu poate muri cum pot crede, începând cu Hegel, scepticii robuşti ai civilizaţiei moderne şi postmoderne. Asemenea lui Hudson, cei doi sunt exploratori întorşi în Europa şi colonizatori al încrederii în om, în virtuţile lui pretutindeni creatoare.
De la bun început, Livia şi Marc Straus pariază pe tineri, în general, artişti necunoscuţi, numai uneori ajunşi la rangul „emergenţi”. Pe unii timpul îi confirmă, pe Elsworth Kelly sau Jeff Koons, pe alţii nu. Soţii Straus sunt invitaţi acum 10 ani să îşi prezinte colecţia publicului în Florida. Între timp însă, colecţia sporeşte cu noi achiziţii. La întoarcerea acasă, lucrările expuse se văd dizlocate de cele ale noilor ocupanţi intraţi în inventarul ei... Colecţia „veche” e pur şi simplu depozitată într-un „storage” specializat... Cei doi hotărăsc să-şi reverse preaplinul în comunitate şi să creeze un spaţiu public pentru ieşirea în larg şi a altor colecţii cu parcursuri asemănătoare.
Colecţionarii Straus pun pe picioare Fundaţia Hudson Valley Center for Contemporary Art, beneficiind de consistente contribuţii financiare ce au permis „show-uri” personale şi de grup extinse pe durate anuale.
O Galerie în care poate fi parcat un Jumbo Jet, cu parter şi etaj, cu ecleraj studiat, şi design minimalist, reglabilă – la nevoie, labirintic, pe boxe – cu săli pentru proiecţii video în care curg imagini pe monitoare special amenajate sau proiecţii de diapozitive, a reunit 70 de opere – inclusiv 9 proiecţii video şi slideshows, a 18 artişti. Din România expun Marius Bercea, Adrian Ghenie, Ion Grigorescu, Ciprian Mureşan, Şerban Savu, Leonardo Silaghi şi Zsolt Bodoni (acum rezident la Budapesta, pe care ne permitem să-l considerăm însă, prin locul de naştere şi studiile de artă, afin unei aceleiaşi „orbite” morale şi stilistice).
Descoperirile soţilor Straus în ţări din Europa de Est au însă şi temeiul solid al unei anamneze. Ca urmaşi ai unor imigranţi evrei polonezi, ei vizitează un trecut păstrat în genealogia lor. Nici Germania de Est şi nici Polonia nu sunt reprezentate. Ambele au fost mai rapid absorbite de Vest: în cazul Germaniei prin unificare, iar în cazul Poloniei printr-un sensibil avans social-politic în fenomenul occidentalizării.
Ochiul lor recepteazã sunetul original al nou-veniţilor în arena artei postmoderne, autenticitatea vocaţiei lor de a da seama despre spiritul timpului postcomunist care acompaniază iconografia neuitării, a tranziţiei, a derutei, a dubiilor, cu mijloacele intraductibile şi indescriptibile ale unui limbaj pictural al deşirării, cu vigoarea unor întrebări puse istoriei picturii în simultan cu actul „interogatoriului” artistului cu sine însuşi.
Încă de la intrarea în sălile HVCCA, pentru o fracţiune de clipă sunt încercat de sentimentul că am greşit adresa. Că am revenit, fără paşaport, acasă în România, că prin tunelul timpului am căzut acolo în urmă cu 25-30 de ani. Ca în saloanele oficiale ale vechiului regim, ne întâmpină chiar de la intrare portretul lui N. Ceauşescu. Titlul lucrării, inspirat, inteligent: *Untitled* (între paranteze, doar pentru cine nu ştie nimic „Ceauşescu”!). Autor: Adrian Ghenie, 2008. Chipul personajului se lasă identificat uşor şi abia apoi se desfăşoară, intensă, senzaţia că portretul nu e „după natură”, ci după altceva, „după istorie” (un „după”, în ambele sensuri) imagine a unei memorii difuze, confuze, discontinue, a unei arhive sufleteşti vagi, a unei engrame de memorie dureros, chirurgical resuscitată. Pânza, de dimensiuni generoase, etalează vizibil un remake (şi nu ironic!). Pictura apare ca o ritualică tehnică de exorcizare: „Piei drace!”. Elaborat în tuşe largi, portretul e o „copie” după un clişeu deteriorat al istoriei. În câmpul vizual, intră, la o simplă întoarcere a capului spre dreapta, un alt tătuc de epocă, ceva mai „oxidat”: Iosip Broz Tito, virtuozistic tratat, dar recognoscibil, gonflat, plin de aerul epocii, în uniforma ce pare turnată în bronz patinat. Pe etichetă, notat cu acelaşi bun simţ al generalizării: „Green Uniform”. Autor: Zsolt Bodoni. Deşi mai retoric, enunţul radicalist al artistului maghiar generează un sentiment comparabil cu cel al pânzei lui Ghenie: imagine re(con)stituită după un clişeu avariat, după o relicvă de memorie. O curiozitate ambreiată în viteza a cincea de aceste prime imagini te face să alergi prin expoziţie ca printr-un cimitir de roman gotic, populat de stafii, înainte de a alege să priveşti, tihnit, pictura din pânze. Primul impuls: să vezi despre ce este vorba în „După cădere”, înainte să vorbeşti sau să scrii despre „ridicare”, despre emanciparea picturii ce ţi se oferă vederii cu o debordantă vitalite, vorbind prin energiile ei despre libertatea artistului. Scenariul muzeografic este incitant şi prima impresie, globală, devine şi ultima: „o higienică viziune asupra tragediei comuniste şi haosului tranziţiei post 89”. Cu această sinceră impresie recoltată la capătul cursei prin boxele sălii şi mărturisită pe loc, fac cunoştinţă cu Dna Livia Straus, preşedinta Fundaţiei publice HVCCA. „În nebulozitatea imaginii pe care o vedeţi ca la Adrian (Ghenie) sau la Leo (Silaghi) – artişti pe care pot spune că i-am adoptat, sunt membri ai familiei noastre –, e ceva din memoria unei fantasme a dictaturii, a figurii dictatorului.”

sus, stânga:
Leonardo Silaghi – Untitled 2010

sus, mijloc:
Ciprian Mureşan – Dog Luv

sus, dreapta:
Leonardo Silaghi – Untitled 2010

mijloc:
Zsolt Bodoni – Tito's Cadillac

jos:
Ion Grigorescu – Artist on the Roof, 2008.

Credite fotografice: HVCCA

În formularea bine distilată, zace convingerea de la capătul unui prelungit contact cu pictura tinerilor români, unguri, cehi, croaţi, sloveni, letoni. Avem probabil în aceste consideraţii eterice cea mai bună cronică fulger a întregii expoziţii a tinerilor născuţi înainte de „cădere", dar formaţi în şcoli de artă de după cădere (a comunismului, se înţelege). Fără urmă de echivoc, imaginarul tinerilor care aveau în 1989 doar 12,13 ani e hăituit de stafiile vechiului regim cu o neprefăcută responsabilitate ca de o nefericită amintire de care se vor desprinşi, eliberaţi, pictând-o; ceva comparabil cu ceea ce un Anselm Kiefer cultiva începând cu anii '80, întru „despărţirea" sa de o istorie a vinovăţiei moştenite de la trecutul Germaniei naziste...

Ce îi apropie pe toţi aceşti tineri din Estul European? Alături de eseul aplicat al lui Mihnea Mircan care punctează inspirat reinserţia artei în sfera politicului, eseul cristalin semnat de Marc J. Straus în catalogul expoziţiei divulgă exact raţiunile care le-au orientat selecţia... Catalogul, sponsorizat de ICR New York, are reprodusă pe copertă lucrarea pomenită a lui Adrian Ghenie, iar pe coperta IV imaginea lucrării unui artist din generaţia mea, Ion Grigorescu, artistul ce poate fi privit şi considerat ca un rizom al vlăstarelor de azi: el e prezent însă nu cu pictura sa din anii '70-'80, ci cu o fotografie recentă, 2008, *Artist pe acoperiş*, ca şi în secţiunea video cu filmul *Bucureştiul meu iubit*.

„Toţi sunt născuţi în anii regimului comunist dar s-au format ca artişti după căderea lui. Trăiesc într-o societate care a luptat să se redefinească pe ea însăşi – părinţii şi bunicii lor au trăit cea mai mare parte sub comunism. Ei resimt responsabilitatea faţă de micile lor comunităţi, faţă de vechile generaţii de artişti care au lucrat sub represiune şi în izolare faţă de Vest. Aceasta este generaţia internetului. Ei ştiu exact ce se petrece în arta din Vest, călătoresc frecvent şi au perioade de rezidenţe în Vest. Se bucură de sprijinul micilor galerii şi curatori din ţările lor unde pot fi văzuţi, ca şi în reuniunile internaţionale. Sunt foarte hotărâţi să continue să trăiască şi să lucreze în ateliere din ţările lor ca de pildă, la Cluj, în România."

„Ei privesc, scrie în continuare Marc Straus, cu profund respect eroismul artiştilor mai în vârstă care au luptat să menţină o voce originală în anii dictaturii comuniste, cum e respectul arătat lui Ion Grigorescu..." Puri de orice prejudecăţi, ochii curaţi ai soţilor Straus observă că toţi aceşti tineri „arată un respect special pentru SUA, pentru dinamismul New Yorkului, dar nu sunt seduşi de el."

Dacă ante quem 1989, eram interesanţi prin rolul de rezistenţi sau cobai ai experimentului comunist, dacă eram admiraţi pentru riscurile fugii din infern, azi suntem, se pare, respectaţi pentru rămânerea acasă, printre ruinele colapsului în nebuloasa tranziţiei. „Ei sunt intraţi în competiţie", îmi spune Livia Straus, şi asta este cel mai important pentru ei, ca şi pentru noi.

Remarcaţi la Bienalele din Veneţia din 2007 prin instalaţia „elegiacă" a lui Victor Man şi 2009 prin video-ul *Dog Luv* a lui Ciprian Mureşan prezentat şi aici, ei sunt promovaţi cu o admiraţie şi un respect excepţionale: integraţi colecţiilor şi scenei occidentale, digeraţi de metabolismul pieţei de artă, ca şi de elogii ale criticii.

Revin la intrarea în expoziţie pentru a proceda apoi cu calm la o privire mai încordată, la o lectură mai atentă a ceea ce este acest tanc de developare a memoriei istorice a unei lumi ce se caută pe sine, găsindu-se în intonaţia generală a dramei postcomuniste şi haosului unei tranziţii fără de capăt.

În hallul galeriei, un ecrito, soţii Straus citează din *Poetica spaţiului* a lui Bachelard esenţa însăşi a viziunii lor curatoriale: „Marile imagini au deopotrivă istorie şi preistorie; ele sunt un amestec de memorie şi legendă, cu urmarea că noi nu experimentăm niciodată imaginea în mod direct. Cu adevărat, fiecare imagine are o profunzime onirică şi acesteia, trecutul personal îi adaugă o culoare specială. Prin urmare, nu e decât foarte târziu în viaţă că noi arătăm respect unei imagini atunci când noi descoperim că rădăcinile ei plonjează mult dincolo de istorie, adică sunt fixate în memoria noastră."

Cel mai remarcabil compliment făcut de curatorii evenimentului merită pus în exerga unei încheieri. „Ceea ce noi vedem merită o mai largă audienţă. Există un enorm talent, energie şi dorinţă printre tinerii artişti din expoziţie şi e posibil ca noi să fim impresionaţi pentru că ei nu consideră nimic ca fiind garantat. Ei ştiu că au în faţă mari obstacole şi, ca şi părinţii noştri care au venit din această regiune a Europei în America, ei par de neoprit".

Note:
[1] *Traducerea lui* Nachträglichkeit, *termen introdus de Freud în 1896*
[2] *De unde se lansează numele postmodernităţii americane: Kiki Smith, Peter Halley, Keith Haring, Stephen Lack, Greer Lankton, Joseph Nechvatal, Nan Goldin, Jean-Michel Basquiat, David Wojnarowicz, James Romberger, Rick Prol, and Jeff Koons.*
[3] *În SUA, startul acestui fenomen a fost dat tocmai de uriaşul scandal generat de apariţia avangardei europene în ilustra expoziţie de la Armory Show din New York din 1913, urmată de expunerea acesteia la Chicago şi Boston. Vocile contestatarilor artişti sau critici au fost reduse la tăcere de iniţiativa unor mari colecţionari...*
[4] *Acesta fiind traseul parcurs de majoritatea colecţiilor de pe ambele coaste ale Statelor Unite ale Americii. Din când în când, ca în cazul mai recent al colecţiei J. Paul Getty, ea devine Muzeu de anvergură, plasat pe înălţimile de la Los Angeles, asemenea unei noi Acropole, visate de fondatorul omonim.*

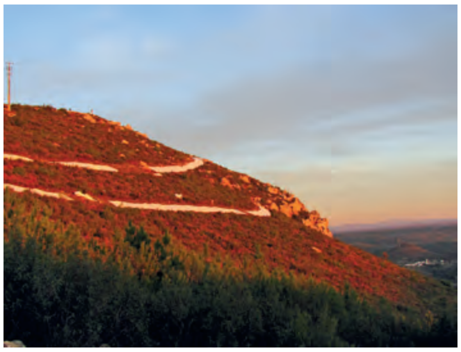
27 ianuarie - 12 martie 2011
www.timvanlaeregallery.com

Tim Van Laere Gallery is pleased to present an exhibition of works on paper by Adrian Ghenie.
Staking out an area between painting, collages and recently even a three-dimensional installation (The Dada Room), Ghenie's work draws from source material ranging from personal narratives, to historical references, to popular culture (e.g. Laurel and Hardy, slapstick), to artistic connotations (e.g. the Dadaists, the renaissance painting). For Ghenie this source material is part of our collective memory. The artist arranges elements from this collective memory into new compositions, creating visual gestures that feel familiar yet eerie to the experiencing subject. According to Ghenie, it is only through the juxtaposition of these images that new symbolic meanings emerge. Moreover, a powerful compositional contrast is established that bypasses the spectator's consciousness. "Nothing is really interesting in itself. It's the psychological tension and the contrast, created by the artistic intelligence, that generates the meaning", the artist states.
Ghenie's work is often characterized by dramatic atmospheric sets and weird tensions, echoing the visual language of film directors such as David Lynch, which is not arbitrary: "my fetish for cinema makes me dream of being a filmmaker with a brush in my hand". Ghenie integrates the element of collage into his work. The added layering and abstract elements augment the artworks' complexity.
Adrian Ghenie was born 1977 in Baia-Mare, Romania; he lives and works in Cluj and London. Recent solo museum exhibitions include at the Museum of Modern Art in Bucharest (2009) and at S.M.A.K. in Ghent (2010)
Tags: Adrian Ghenie, collages, painting, The Dada Room, three-dimensional installation, Tim Van Laere Gallery, works on paper

Zimbreira, Monte Velho, Portugalia

LAND ART Transformations

fotografii de **RADU DAMIAN**



text de **CORINA DUMA**

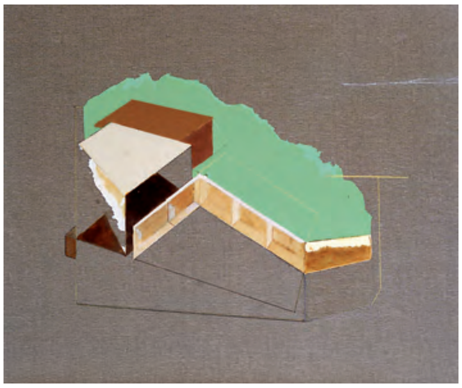
„Land Art Transformations", desfăşurat în Portugalia, este un proiect internaţional care face parte din programul Cultura 2013, finanţat de Uniunea Europeană. Proiectul interdisciplinar combină lucrări care aduc laolaltă arheologi, istorici, arhitecţi, artişti, fotografi etc., dar şi trecutul şi prezentul într-o intervenţie în peisajul de pe Monte Velho. Este coordonat de Institutul „Terra i Memoria" din Maçao, zonă cunoscută pentru gravurile sale rupestre, prin directorul instituţiei – prof. dr. Luis Oosterbeek – arheolog implicat în salvarea paleopeisajului portughez.
Tema propunea o transformare a peisajului în timp. Invitat pentru proiectul Land Art Transformations a fost Dragoş Gheorghiu, personalitate multiculturală, arheolog experimentalist şi profesor de habitat şi antropologie culturală la Universitatea Naţională de Artă Bucureşti. De formaţie arhitect, cu doctorat în istorie /antropologie, interesat de problematicile identităţii culturale, este primul artist român care a problematizat întâlnirea artei cu arheologia într-un concept unitar – artchaeology – în care arta devine un instrument de inspiraţie pentru cercetător, iar arheologia, la rândul ei, este o sursă de motivaţie pentru artişti.
Zimbreira, Monte Velho este o zonă cu vestigii neolitice, un castru/ aşezare fortificată ce controla întreaga zonă cu vedere până spre Spania. Mai apoi, în epoca bronzului s-au succedat alte cetăţi, într-o continuitate de locuire care nu este vizibilă de la distanţă sau fară ajutorul unui ghid specializat. Proiectul lui Dragoş Gheorghiu propune, pornind de la aceste premise istorice ale locului, vizualizarea pentru o vreme a acestor urme prin intermediul unei instalaţii de artă performativă, efemeră şi gigantescă, de natură să schimbe percepţia asupra locului, să îi confere forţa de factor modelator al istoriei orale şi imaginarului contemporan. Plecând de la aceste date, opera aduce în atenţia publicului contemporan o imagine de acum aproximativ 5 000 de ani, vizibilă nu doar de pe autostrada ce traversează valea, ci şi din spaţiu (pe Google Earth 39° 34' 1.05" N 7° 49' 37.92" W 39° 34' 9.15" N 7° 49' 31.28" W). O revizitare a trecutului folosind ca mediu de transport arta contemporană, grafisme albe ce apar în peisajul muntos, ca o „scriitură pentru cer, precum cea de la Nazca", după cum declară artistul. Lucrarea în sine se desfăşoară pe o lungime de 1,5 kilometri şi o suprafaţă de aproximativ 4,6 km^2, iar punerea în operă a presupus şapte zile de lucru intens (zi lumină), la sfârşit de noiembrie 2010, pe un versant de munte a cărui pantă are o înclinaţie de 45°-60°. Nu ar fi putut fi realizată într-un timp atât de scurt fără sprijinul experimentalistului portughez Pedro Cura de la Muzeul de Artă Preistorică din Maçao şi a studenţilor voluntari. Proiectul a fost inaugurat în primăvara acestui an.

VIENNA FAIR
11-15 mai 2011

JECZA Gallery

text de **ANDREI JECZA**

Galeria Jecza s-a desprins din Fundaţia Interart Triade din Timişoara, ca o galerie dedicată artei contemporane, în special sculpturii, având preocupări pentru volum şi spaţiu. Portofoliul galeriei cuprinde artişti consacraţi pe harta internaţională a artei contemporane, cum ar fi Paul Neagu, Horia Damian, Peter Jecza, Constantin Flondor, Ingo Glass, Roman Cotoşman sau Doru Covrig, precum şi o serie de artişti tineri ale căror opţiuni şi direcţii artistice coincid cu preocupările şi interesul galeriei, cum ar fi Dumitru Gorzo, Roman Tolici, Cătălin Petrişor, Mădălina Lazăr, Dani Brici ş.a.



În prima parte a acestui an, respectiv pe 21 mai şi, ulterior, pe 25 iunie, Galeria Jecza va deschide două noi spaţii expoziţionale – unul la Timişoara, altul în Stuttgart/Germania (în parteneriat cu Galeria Ross). Evenimentul inaugural al spaţiului din Timişoara va fi creat de expoziţia personală de sculptură pictată a artistului Dumitru Gorzo; la Stuttgart, spaţiul va fi inaugurat printr-o expoziţie de grup ce reuneşte cele mai importante ipostaze ale picturii contemporane figurative din România, cum ar fi Roman Tolici, Cătălin Petrişor, Dumitru Gorzo, Alexandru Rădvan, Cosmin Moldovan, Cristian Sida, Vlad Ardeleanu, Alina Slimovschi, Ştefan Ungureanu, George Anghelescu etc.

Premergând deschiderea noului spaţiu, în perioada 11-15 mai, Galeria Jecza va fi prezentă la târgul internaţional de artă Vienna Fair 2011, prima participare a galeriei la o manifestare de această anvergură. Selecţia creatorilor care vor fi prezentaţi reuneşte artişti ai generaţiei din avangarda artei timişorene a perioadei 1965-1980, alături de două prezenţe foarte tinere din generaţia 2000. Proiectul este un fel de „remix" curatorial, ce alătură artişti şi tendinţe din două generaţii diferite. Pe de o parte, vor fi expuşi artiştii ce au consacrat Timişoara în rândul oraşelor europene în ceea ce priveşte actualitatea actului şi a căutărilor plastice: experimentul, arta foto, video art-ul sau performance-ul, devenite mijloace principale de expresie artistică în perioada anilor 1965-1980, fie prin artiştii grupării 1.1.1. sau Sigma (Roman Cotoşman, Constantin Flondor, Ştefan Bertalan, Doru Tulcan), fie prin alţi artişti emblematici pentru această perioadă precum Paul Neagu sau Molnar Zoltan. Pe de altă parte, proiectul îşi propune să prezinte modul în care paradigma stilistică şi amprenta artiştilor consacraţi lucrează asupra tinerei generaţii de artişti de acum, generaţie care se desprinde de neo-realismul social românesc şi experimentează în zona abstract-conceptuală. Exponenţi ai acestei direcţii, reprezentaţi la târg de Galeria Jecza, sunt ZANGA şi Mădălina Lazăr.

www.jeczagallery.com

pagina alăturată, sus:
Paul Neagu – The Death of Actaeon by Titian(sketch) / 1972 / mixed media on canvas / 25x40cm; Courtesy Jecza Gallery, Timişoara

pagina alăturată, mijloc, stânga:
Roman Cotoşman – Pseudoaxis / 1989 / acrylic on wood / 122x97x3cm; Courtesy Jecza Gallery, Timişoara

pagina alăturată, mijloc, dreapta:
Mădălina Lazăr – Untitled, mixed media, 50x60cm, 2011; Courtesy Jecza Gallery, Timişoara

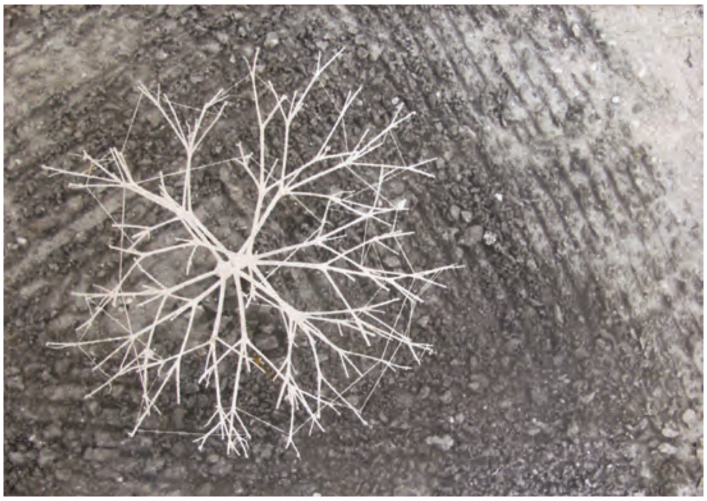
pagina alăturată, jos:
Paul Neagu – Open Monolith / 1981 / welded steel / 140x300x160cm; Courtesy Jecza Gallery, Timişoara

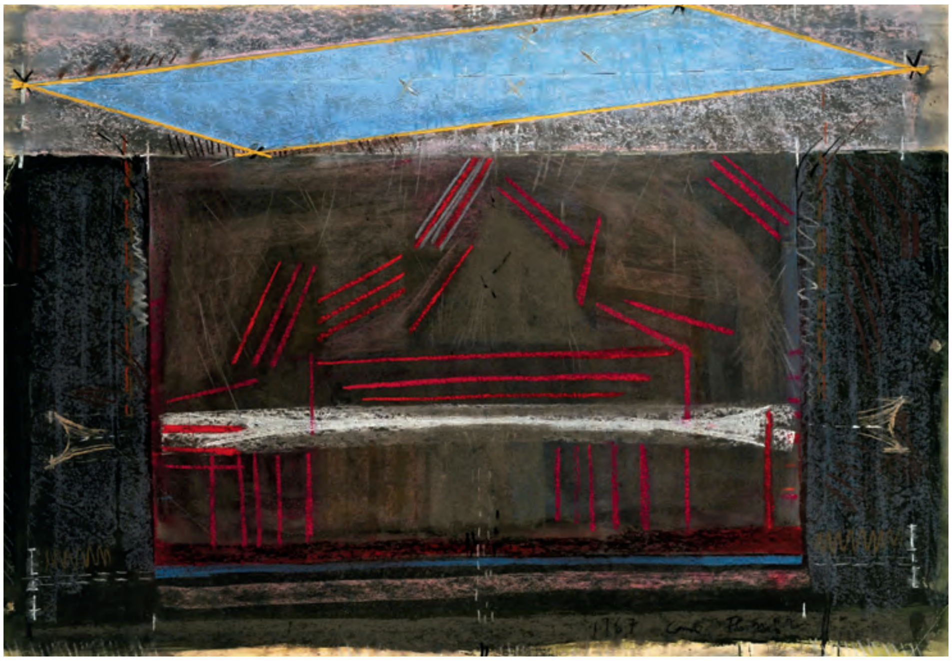
sus:
Doru Tulcan – Relationship and affect / 1978 / gelatin silver print / 70x100cm; Courtesy Jecza Gallery, Timişoara

mijloc:
Constantin Flondor – Ascension / 1967 / pastel & gouache on cardboard / 70x100cm; Courtesy Jecza Gallery, Timişoara

jos:
Molnar Zoltan – Composition; Courtesy Jecza Gallery, Timişoara

Credite fotografice: Jecza Gallery





Jecza Gallery, a branch of Interart Triade Foundation in Timisoara, is a gallery dedicated to contemporary art, especially sculpture, being concerned principally with questions of volume and space. The gallery's portfolio includes internationally known artists such as Paul Neagu, Horia Damian, Peter Jecza, Constantin Flondor, Ingo Glass, Roman Cotoşman, Doru Covrig etc. alongside younger artists who have artistic directions that coincide with the gallery's trend and interests, such as Dumitru Gorzo, Roman Tolici, Cătălin Petrişor, Mădălina Lazăr, Dani Brici, ZANGA and others.

During the first part of the current year, on May 21st and June 25th, Jecza Gallery will open two new exhibition venues – one in Timisoara, the other in Stuttgart/Germany (in partnership with Ross Gallery). The opening event at the space in Timisoara will be Dumitru Gorzo's solo show with painted sculptures; in Stuttgart, the space will open with a group show that brings together the most important names in Romanian figurative painting: Roman Tolici, Cătălin Petrişor, Dumitru Gorzo, Alexandru Rădvan, Cosmin Moldovan, Cristian Sida, Vlad Ardeleanu, Alina Slimovschi, Ştefan Ungureanu, George Anghelescu and others.

Before the two openings, between May 11th - 15th, Jecza Gallery will participate, for the first time since its foundation, at the international art fair in Austria, Vienna Fair 2011. The selection of artists includes some of the members of Timisoara avant-garde from 1965-1980, together with two very young artists of the new generation. The project is a sort of curatorial "remix" that brings together artists from different generations. There will be, on one hand, those artists who put Timisoara on the map as far as contemporary practices are concerned: experiment, photography, video art, performance, which became the main media between 1965 and 1980, thanks to groups such as 1.1.1. and Sigma (Roman Cotoşman, Constantin Flondor, Ştefan Bertalan, Doru Tulcan) or other artists considered emblematic for this period – Paul Neagu and Molnar Zoltan. On the other hand, the project aims to present the way in which the artistic paradigm and these artists' influence has been transmitted to the young generation, one which has taken its distance with Romanian social neo-realism and has gone to experiment in the abstract-conceptual area. The artists of this trend, represented at the fair by Jecza Gallery, are ZANGA and Mădălina Lazăr.

VIENNA FAIR
11-15 mai 2011

Communism never happened

Mircea Cantor, Călin Dan, Adrian Ghenie, Iosif Kiraly, Victor Man, Olivia Mihălţianu, Ciprian Mureşan, Ioana Nemeş, Şerban Savu

Charim Galerie
www.charimgalerie.at
12 mai - 18 juin
curated by Ami Barak

Titled after a work by Ciprian Mureşan, the proposed exhibition presents a selection of Romanian artists from the contemporary scene after the regime change. The piece involves a provocatively revisionist trend present in all societies rewriting history in terms of partisan interests. But exactly the opposite is shown in this exhibition: all works are required to deal with the communist past of their country.

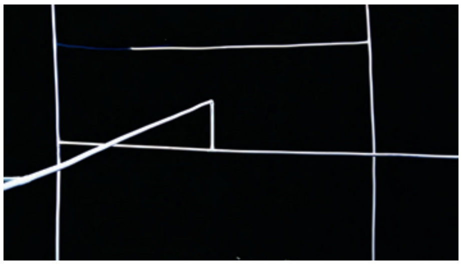
stânga:
Victor Man – Untitled (Coats) 2007, Installation; Metal stand, painted yellow (164 x 200 x 62 cm); Three coats, black / gray / brown with Romanian flag as feed, the Gr. 50; Round mirror (diameter 100 cm) Unique
Photo credit: the artist; Courtesy: Johnen Gallery, Berlin

dreapta sus:
Ioana Nemeş – Rosetta (black) 2009; epoxide, paint, lacquer, wood 60 x 52 cm
Photo credit: the artist; Courtesy: Jiri Svestka Gallery, Prague

The artists are affected by the syndrome and yet some were barely teenagers when the change occurred. The shadow of the dictatorship with its avatars and clichés, its absurdities, its lifestyle and rigidities, its Kafkaesque atmosphere and permanent lies, prove a remanence that surprises. As if to get rid of permanently, a journey through the desert during forty years would be imposed to these new generations. There is a dark side to some of them, but also constant parodic ingredients. It is known that the remedy to a grotesque atmosphere can be only through irony and distancing. Therefore the image issue continues to reign as absolutist queen as if the tools of abstraction cannot sublimate the matter of the past. The artists appear as post conceptual. In the necessary updating of the art in the former communist countries of Eastern Europe, handling ideas remains a priority and we feel that the index of trustworthiness of these generations acquires reliability only via una cosa mentale. They all have an international career and are constantly present in iconic events of recent years.

Ami Barak is an independent curator and art critic based in Paris. He has curated numerous international exhibitions in the past few years, for instance "House Trip"; ArtForum Berlin 2007; "Can Art Do More?" Jerusalem 2008; "Re-construction" Young artists Biennale, Bucharest 2008; "Elixirs of Panacea" Palais Benedictine, Fecamp 2010, among many others. His most recent curatorial project was "Art for the world (the expo) City of forking paths" the Sculpture Project of the Expo Boulevard, World Expo Shanghai 2010. He is currently a Lecturer at University Paris I Sorbonne, works as an art adviser, and was commissioned to curate the Romanian Pavilion at the Venice Biennale 2011.

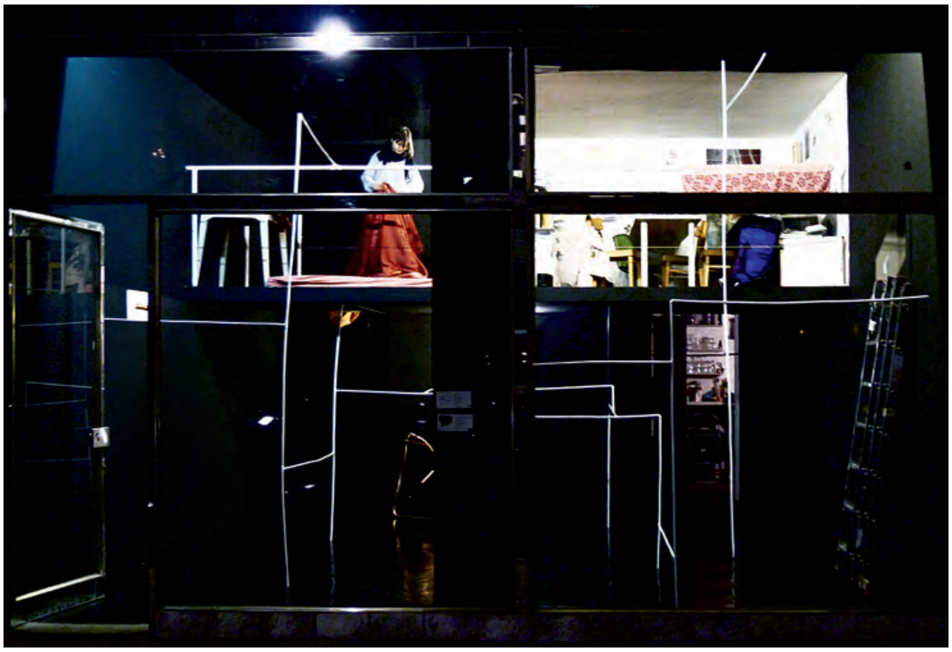
l e g ă t u r i l e



Zanga, LINK
Schleifmühlgasse 12-14, 1040, Wien
http://12-14.org; 8-26 martie 2011
Expoziţie realizată cu ajutorul ICR Viena și Jecza Gallery, Timișoara

un exerciţiu de văzut 3D. de văzut 2D.
de văzut spaţiu.
formă care e deja conţinut.

text, imagini de CRISTINA BOGDAN



de la o poză a unei sculpturi se născuse NEITHER în septembrie; pe fond negru, părea 2D. Zanga: „vrei să vezi că pot s-o pictez exact așa?" Și am pus o sculptură și tabloul ei unul lângă celălalt, pe un fond negru, și a ieșit un început. Ce facem mai departe?

timp de câteva luni, Zanga pictează pe fond negru; încearcă să-și reprezinte dimensiunile.

și prima intuiţie ar fi că dimensiunile sunt echivalente. În cazul ăsta, o formă 2D e echivalentă cu una 3D. La stadiul ăsta, putem vorbi de reprezentare pentru că în zona asta se joacă pictura și arta în general. Câteva încercări simple: tablouri cu forme în spaţiu, pe care le poţi vedea fie ca forme plane, fie ca reprezentări ale unor forme în spaţiu. Și LINK e exact pasul următor: în momentul în care începem să fotografiem instalaţia, n-o mai putem vedea. Ea există în spaţiu numai atunci când și cel care o privește e în acel spaţiu. Pe film, se văd linii albe pe un fond negru. Și totuși, dacă te uiţi cu atenţie, vezi cum se naște 3D-ul.

apoi a apărut ideea unei „echivalenţe": Zanga a decis să pună stickere inscripţionate cu „LINK" prin toată Viena. Ca și pentru NEITHER, unde am lucrat împreună la o formă echivalentă a întregii expoziţii și am ajuns la o foaie pliabilă, jocul aici a fost găsirea unei analogii care să permită cunoașterea (ca gest magic). S-a ajuns la ideea că sculptura „invizibilă" din oraș e analoagă cu sculptura vizibilă, din ţevi, în galerie. În termeni de spaţiu și de percepţie a lui, dar și într-un sens mult mai simplu (totul e legat – evident. Dar are sens să îi lași pe oameni să experimenteze ei înșiși asta, în timp ce fac legătura între două legături…).

mai departe, analogia s-a dus înspre jocul cu transparenţa – o nouă încercare de surprindere a momentului în care sunt percepute dimensiunile. S-a jucat cu sticlă și cu foi de plastic. Dar de aici e deja mai departe.

cu ocazia expoziţiei am scos și o cărticică („LINK"), publicată de editura Triade, Timișoara.

Statement: I Advocate FEMINISM[1]

ArtPoint Gallery – Kulturkontakt Austria
Statement: I Advocate FEMINISM
Curatoare: Olivia Niţiş
Artişti: Elena Kovylina (RU), Igor Grubic (HR) & Lana Cmajcanin (BA), Patricia Teodorescu (RO)
Perioada expoziţiei: 12 ianuarie – 25 februarie 2011
www.kulturkontakt.or.at/artpoint

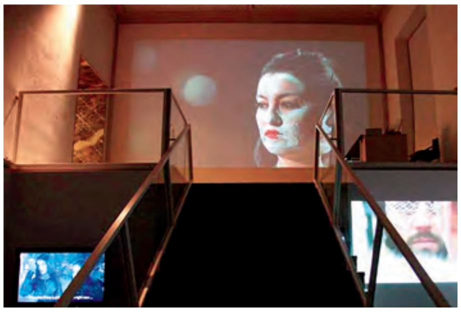
Expoziţia „Statement: I Advocate Feminism" pune în dezbatere problema identităţii feministe considerată adesea în spaţiul occidental, dar şi în ţările est-europene incomodă şi inadecvată, deşi realitatea concretă la nivel socio-politic încă solicită pledoarii în favoarea feminismului. Teritoriile Europei de Est se află într-o relaţie deficitară cu discursul feminist şi identitatea aferentă, relaţie determinată, pe de o parte, de contextele socio-politice defavorizante de dinainte de 1989, iar pe de alta, de lipsa unei adecvări şi asimilări eficiente în condiţiile unei tranziţii dificile începând cu anii 1990, accentuată de ignoranţă şi dezinformare.

text de **OLIVIA NIŢIŞ**

deasupra:
Art Point – Kulturkontakt Austria

stânga (de sus în jos):
1. Igor Grubic şi Lana Cmajcanin – I begged them to kill me, instalaţie 2011
2. Elena Kovylina - Red Pomegranates
3. Patricia Teodorescu – Freedom She Said, video still Phantom Camera, 2011

Credite fotografice: Olivia Niţiş



Feminismul, în toată diversitatea şi complexitatea sa, reprezintă un angajament socio-politic şi implică nu doar problematici specifice femeilor, ci şi o înţelegere a necesităţii parteneriatului între femei şi bărbaţi cu scopul de a pune capăt discriminărilor, sexismului şi sistemului patriarhal. Trebuie menţionat aici faptul că, deşi vorbim despre sisteme patriarhale, acestea nu favorizează toate clasele de bărbaţi.
Oricine poate susţine feminismul în acelaşi timp cu ecologismul sau fenomenul încălzirii globale. Prin pledoaria în favoarea feminismului, mutăm atenţia de la cine are dreptul de a se numi feminist/feministă, de la un aspect de identitate personală şi auto-definire, la ce înseamnă feminism şi la acţiune feministă.
Este sexismul o formă de opresiune încheiată? Nu mai putem vorbi despre exploatarea femeilor? Nu trăim încă în sisteme patriarhale?
Este important să te numeşti feminist/feministă sau să acţionezi ca atare? Dincolo de denumire, dacă alegi să spui Nu opresiunii femeilor sau violurilor din Bosnia-Herţegovina sau dependenţei economice a femeilor faţă de bărbaţi, la finele zilei eşti ceea ce înţelegi din realitatea politică şi acţiunile care îţi reflectă principiile.
Instalaţia artiştilor Igor Grubic şi Lana Cmajcanin intitulată „I begged them to kill me/ I-am implorat să mă omoare", se referă la violarea în masă a femeilor şi fetelor în timpul războiului din Bosnia şi Herţegovina din anii '90. Lucrarea se concentrează pe de o parte asupra fenomenului în sine ca o metodă deliberată de război, dar ridică de asemenea problema tratării victimelor de război, ţinând cont de tabuul social în relaţia viol-victimă, cu consecinţe grave asupra supravieţuitoarelor, care suportă excluziunea socială, în lipsa unui sprijin adecvat şi a unor legi non-discriminatorii. Cifra 20.000 corespunde numărului oficial al victimelor abuzurilor din timpul războiului din Bosnia-Herţegovina. Se presupune că cifra reală este mult mai mare.
În lucrarea sa video „Red Pomegranates / Rodiile roşii", artista Elena Kovylina reflectă asupra incompatibilităţii dintre mediul urban şi matricea tradiţională a relaţiilor interumane pe fondul unui ritual de nuntă. Contrastul de ritm, ruptura aparentă dintre cele două lumi, cea în care o mireasă călăreşte un măgar şi mediul urban agresiv al unei şosele cu camioane şi maşini conduse de bărbaţi, dezvăluie la o analiză mai atentă esenţa unei realităţi patriarhale neschimbate în timp. Evoluţia tehnologică nu garantează o evoluţie la nivelul mentalităţilor. Lucrarea este un remake al unui performance al artistei din 1999 din Yerevan.
Patricia Teodorescu se concentrează mai degrabă asupra capacitării şi nu a victimizării în combaterea discriminărilor. Instalaţia sa video „Freedom she said" este expresia unei meditaţii serioase asupra rolului femeii în societatea contemporană, nu doar în relaţie cu bărbaţii, ci mai ales cu ea însăşi. Performance-ul identitar este surprins prin folosirea tehnicii extreme slow motion, exploatată în video de către artistul american Bill Viola. Latura documentară a celui de-al doilea video completează viziunea subiectivă şi autoreferenţială a performance-ului, prin coborârea în social, acolo unde femei şi bărbaţi de diverse categorii îşi trăiesc rolurile în inerţie fără să chestioneze normele.

[1] „Trecerea de la expresia „Sunt feministă/feminist" către „Susţin feminismul" poate servi drept strategie utilă pentru a elimina concentrarea asupra identităţii şi stilului de viaţă. Ar putea servi drept cale prin care femeile care sunt preocupate de feminism, precum şi de alte mişcări politice, să îşi exprime sprijinul evitând structurile lingvistice care favorizează un anume grup. Ar putea încuraja şi o mai adâncă explorare în teoriile feministe", în Bell Hooks, „Feminist Theory, From Margin to Center", Pluto Press, Londra, 2000.

Plan B la Art Rotterdam 2011

şi un interviu cu Maria Rus Bojan

text de **DARIA GHIU**

sus:
Galeria Plan B, Art Rotterdam 2011 Foto: Ciprian Mureşan

Galeria Plan B, un proiect iniţiat de către Mihai Pop şi Adrian Ghenie în septembrie 2005 la Cluj, mergea pentru prima oară la un târg de artă în aprilie 2006, la Vienna Fair. Apoi, pasul următor - esenţial - a fost The Armory Show în februarie 2007. Între timp, în septembrie 2008, Mihai Pop şi Mihaela Luţea au deschis un alt doilea spaţiu în Berlin şi au continuat să se facă cunoscuţi la târguri de artă precum Art Forum Berlin, Frieze Art Fair London sau LISTE Basel. LISTE este târgul mai tânăr, pentru galerii emergente, al Art Basel, unde Galeria Plan B merge anul acesta în iunie pentru a cincea şi ultima oară. După această dată, „logica ar fi să creştem mari şi să participăm la Art Basel" spune Mihai Pop.

Rotterdam este anul acesta la a douăsprezecea ediţie. Nu este printre târgurile principale de artă din Europa. E un târg de artă regional, care acoperă în principal piaţa de colecţionari din Olanda şi Belgia, o piaţă, de altfel, foarte puternică. De aceea, majoritatea galeriilor prezente sunt cele locale. Dar în 2011, şi-au făcut apariţia câteva galerii din Marea Britanie, o galerie din Italia şi, din România, Galeria Plan B. La conferinţa de presă, directorul târgului, Fons Hof, a remarcat tocmai prezenţa galeriei româneşti şi atenţia târgului care se îndreaptă către Est, către România mai ales, văzută ca un hot spot al artei contemporane.
Galeria Plan B este deja prezentă la importante târguri de artă; dar este interesant de văzut ce reacţii primeşti atunci când eşti tocmai la un târg mai mic, aterizat dintr-o altă lume, între „cunoscuţii" şi colecţionarii locului. Patru zile intense, în care interesul pentru standul românesc a fost puternic, rezultatul fiind unul pozitiv: lucrări vândute de Adrian Ghenie, Ciprian Mureşan, Victor Man şi, după târg, dar ca o consecinţă a acestuia, de Ioana Bătrânu. „Suntem în tratative, de la târg încoace, cu un colecţionar pentru o lucrare de Navid Nuur", adaugă Mihai Pop.

Navid Nuur, artistul de altfel vedetă a târgului, de origine iraniană, prezent anul acesta şi la Bienala de la Veneţia, în expoziţia curatoriată de Bice Curiger. Maria Rus Bojan – curator al Pavilionul României la Veneţia în 2011, alături de Ami Barak – este directoarea programului internaţional al târgului de la Rotterdam. I-am adresat câteva întrebări despre târgul Art Rotterdam şi ecoul pe care arta românească îl are în spaţiul olandez.

„Arta estică: indigestă, grea, întunecată, dar cu o identitate bine precizată"

Care este poziţia târgului Art Rotterdam?
Este un târg care se adresează mai puţin colecţionarilor care vor să investească efectiv bani în artă şi mai degrabă iubitorilor de artă. E o mare diferenţă. Pentru că, spre deosebire de New York, Basel sau Londra – locurile marilor târguri de artă – unde vânzările ating alte cote, târgul acesta are clienţii săi fideli, colecţionari care sunt mari iubitori de artă şi care cumpără constant. Se adresează unui public care este acelaşi de ani de zile. Nu este doar un târg de artă simplu, ci este un festival de artă vizuală, la care participă primăria, muzeele, galeriile din oraş, sunt foarte multe alte evenimente particulare.

Atunci nu mai este clară o distincţie privat-public, dacă Art Rotterdam lucrează şi cu instituţiile de stat.
În primul rând, publicul acestui târg sunt marile colecţii publice. Trebuie să facem o distincţie, Olanda este ţara cu cele mai multe colecţii publice, eu am identificat mai mult de 42 de colecţii importante care depăşesc ca achiziţii muzeele olandeze. Toate aceste colecţii cumpără constant – cum este şi cazul colecţiilor bancare, care, în ciuda crizei, au revenit şi au un buget pentru artă.

Cum îşi găseşte locul o galerie ca Plan B într-un târg care are gustul său format? Şi nu doar şi-l găseşte, dar reuşeşte să şi vândă foarte bine.

Ceea ce s-a întâmplat în acest an cu Galeria Plan B este rodul unei munci de câtiva ani de promovare a unor artişti români în mediile olandeze şi belgiene. În momentul în care reprezinţi artişti precum Victor Man, Adrian Ghenie sau Ciprian Mureşan, care sunt extrem de cunoscuţi şi prezenţi deja în colecţii importante din Olanda, evident că interesul este major. Galeria Plan B a fost una dintre cele mai de succes de la această ediţie de târg. Şi în ce priveşte vânzările, dar şi în ce priveşte contactele, pentru că toate marile muzee au venit şi s-au interesat de artişti precum cei menţionaţi mai înainte. Este o frustrare absolută printre colecţionarii olandezi şi belgieni că nu există lucrări pe piaţă disponibile de Victor Man.

Care credeţi că sunt elementele care fac arta din Est să fie interesantă?
Arta din Est se concentrează mai mult pe idee, pe când arta vestică e interesată de reînnoirea mediului de exprimare şi de o continuă adecvare a formei la conţinut. Or, câteodată conţinutul este înghiţit de formă. Şi la acest târg se vede că sunt mulţi artişti care sunt atât de puternic seduşi de materialitate şi de această dinamică a formei, încât până la urmă ideea nici nu mai contează. Dar în Est ideea este esenţială. Şi nu doar atât: mulţi colecţionari vestici spun că arta estică este indigestă, grea, întunecată, orientată către zona aceasta viscerală. În schimb, are o identitate bine precizată. Tocmai pentru această identitate a început să fie extrem de apreciată. Şi, ca orice lucru nou, până te obişnuieşti cu expresia, trebuie să treacă un pic de timp. Acum a trecut suficient de mult ca lumea să înţeleagă despre ce este vorba şi cred că este şi un moment fantastic pentru România în acest moment, nu numai în artele vizuale, dar şi în film, teatru. Este un soi de erupţie de talente. E ca şi cum tot ce este valoros dintr-odată iese la iveală şi creează o anumită mişcare.

„Art Rotterdam e un târg mic, dar bine plasat într-o zonă cu mulţi colecţionari de artă contemporană. Costurile participării la Art Rotterdam sunt suportabile, iar profitul destul de bun. E un târg foarte vizitat (fără prea mulţi timpi morţi), la care se cumpără... În plus, Olanda şi Belgia fiind bogate în instituţii şi programe de artă contemporană, participarea la Art Rotterdam îţi poate aduce şi un bun capital de imagine. De exemplu, cartea lui Ciprian Mureşan, *A Closer Look. Deceptions & Discoveries*, a făcut ceva vâlvă... a fost văzută de lume foarte bună, curatori, directori de muzee." (Mihai Pop)

Under the Radar

Expoziţie de pictură de Şerban Savu

25 martie - 8 mai 2011
Walpole Park; Mattock Lane; Ealing
London W5 5EQ
www.ealing.gov.uk/pmgalleryandhouse

Institutul Cultural Român din Londra, împreună cu Galeria Pitzhanger Manor, prezintă expoziţia „Under the Radar" a artistului Şerban Savu, prima expoziţie solo a pictorului din Cluj într-o instituţie publică de artă. Expoziţia a fost vernisată pe 24 martie, în prezenţa artistului, la galeria din Ealing, în vestul Londrei, – „casa de vis" a celebrului arhitect britanic Sir John Soane, reconstruită în 1800 pentru colecţia sa de artă, cărţi rare şi antichităţi.

Expoziţia *Under the Radar* portretizează realitatea cotidiană şi contradicţiile ei în România post-comunistă, într-o lume radical nouă, în care aproape totul s-a schimbat: spaţiul experienţei, raza de acţiune, planurile de vacanţă şi chiar cele de viaţă. Picturile lui Savu surprind scene familiare precum peisaje idilice umbrite de ruinele regimului trecut, oameni la picnic în spaţiile verzi dintre blocuri, muncitori în gări abandonate sau pe şantiere proaspete. Personajele aparţin deseori clasei muncitoare cândva glorificate, însă artistul nu le priveşte cu nostalgie, ci mai degrabă cu sensibilitate şi optimism.

Lucrările examinează rolul „omului nou" al noii ordini globale în construcţia viitorului, a memoriei timpului prezent şi a identităţii, dezvăluind totodată tensiunile latente ale societăţii româneşti în acest proces.

Vernisajul expoziţiei *Under the Radar* a fost însoţit de lansarea primului catalog al artistului, publicat de prestigioasa editură de artă Hatje Cantz. Expoziţia este deschisă până pe 8 mai. Curatorii expoziţiei sunt Simona Nastac şi Matt Price.

Şerban Savu (n. 1978, Sighişoara) a studiat pictura la Universitatea de Artă şi Design din Cluj. Aparţine grupului de artişti din Cluj, care au atras atenţia scenei artistice internaţionale datorită viziunii unice asupra realităţii contemporane româneşti.
A avut expoziţii individuale în galerii private precum David Nolan Gallery din New York, Kontainer Gallery din Los Angeles, Galeria Plan B din Cluj şi F A Projects din Londra. A participat la numeroase expoziţii de grup, printre care: Size Matters: XS – Recent Small-Scale Painting, Knoxville Museum of Art, Knoxville, TN, U.S.A (2008); Re-construction, Bienala Tinerilor Artişti, Bucureşti; Berlin Show # 1, Plan B Gallery, Berlin; Closer Still, Mihai Nicodim Gallery, Los Angeles, U.S.A. şi Days Become Nights, Galerie Hussenot, Paris (2007).

www.icr-london.co.uk

sus:
Water House, 2010, Oil on canvas, 195 x 135 cm
Courtesy Nicodim Gallery, Los Angeles

pagina alăturată:
Şerban Savu, Procesiune, 2011. Ulei pe pânză, 35 x 50 cm.
© Galeria Plan B, Cluj/Berlin.

text de **COSMIN NĂSUI**

Imaginează-ţi că te trezeşti într-o dimineaţă aparţinând unei alte ţări. Ceea ce s-a şi întâmplat, de fapt, unor milioane de oameni, la sfârşitul Războiului Rece. După aproape 50 de ani în spatele Cortinei de Fier, aceştia s-au trezit în 1989 într-o lume radical nouă, guvernată de cu totul alte valori şi alt mod de viaţă. Aproape totul s-a schimbat: spaţiul experienţei, raza de acţiune, planurile de vacanţă şi chiar cele de viaţă. Încercând să dea sens haosului, oamenii au început să construiască o nouă logică pentru viitor. Cum? Prin rutina coexistenţei, a schimbului, a vieţii cotidiene.

Expoziţia *Under the Radar* portretizează chiar această realitate: banalitatea fiecărei zile, fără eroism sau romantism, într-o lume în care observaţia de înaltă frecvenţă arată că adevărul este mai straniu decât ficţiunea. Picturile lui Şerban Savu reprezintă episoade independente ale unei naraţiuni ample despre viaţa în România post-socialistă: oameni la picnic în spaţiile verzi dintre blocuri, femei la plajă şi bărbaţi pescuind în canale urbane, muncitori în staţii de tren degradate sau pe şantiere proaspete, prostituate aşteptând pe marginea drumului, în mijlocul zilei. Toate sunt imagini imobile ale unor indivizi anonimi, în circumstanţe comune. Cenzura comunistă ar fi aprobat, cu satisfacţie, majoritatea lor, în timp ce Realismul Socialist ar fi corupt personajele, discreditându-i pe unii şi transformându-i pe alţii în eroi.

Scopul lui Savu este, însă, diferit: să examineze şi să expună istoriile neştiute ori mistificate, punctând rolul lor în construcţia memoriei şi a identităţii. Cine este „omul nou" al noii ordini globale? Sunt străzile, pieţele publice, birourile şi cafenelele noile spaţii ale solidarităţii? Prima expoziţie solo a artistului într-o instituţie publică reflectă această căutare, investighează invizibilul şi dezvăluie tensiunile latente ale societăţii româneşti.

EXPERIMENT ŞI COMUNITATE //

Atelier 35 Oradea 1981-1995

MODEM Debrecen, 7 aprilie - 19 iunie 2011

Artiști: Vioara Bara, Rudolf Bone, Ioan Bunuș, Emil Dobriban, Egyed Judit, Ferenczi Károly, Dorel Găină, Gerendi Anikó, Gyalai István, Holló Barna, Gina Hora, Jovián György, Kovács Károly, Maria Minchevici, Ioan Aurel Mureșan, Miklos Onucsan, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Ioan Augustin Pop, Ujvárossy Kerekes Gyöngyi, Ujvárossy László, Sorin Vreme.
Curator: Judit Angel

Prima expoziţie, după o paranteză de un deceniu şi ceva, a Atelierului 35 din Oradea s-a deschis, în aprilie, la Centrul de Artă Modernă şi Contemporană - MODEM - din Debrecen, Ungaria, ca parte a unui proiect din cadrul Programului HURO de Cooperare Transfrontalieră.
Alimentându-se dintr-o arhivă vastă, consistentă şi nesistematizată (încă), cunoscută fragmentar prin istoriografia de artă la noi, puţin în afara graniţelor ţării şi accesată în genere printr-un discurs prea facil şi periculos de previzibil, expoziţia se împovărează, din faşă, cu o sarcină grea: articularea (curatorială), pentru un public străin, a materialului vizual (şi biografic) al acestei arhive; un material care, în contextul cultural în care s-a născut, se preocupa infim sau deloc de segmentul publicului ca treaptă necesară în consumarea finalităţii actului artistic.

deasupra stânga:
Miklos Onucsan, Găsirea torsului Elenei Fericite / The Finding of the Torso of Happy Helen (detaliu "82).

deasupra drapa:
Ferenczi Károly, Ultra-stângistul merge spre dreapta / Ultra-leftist Turns Right, 1983.

Fotografiile aparţin artiştilor.

text de **MĂDĂLINA BRAŞOVEANU**

Demersurile procesuale sau performative atât de prezente în Atelierul 35 orădean, diverse ca factură şi statement, dar puse în act de obicei în spaţii private sau în spaţii publice „intimizate" şi adresându-se spre receptare aparatelor de fotografiat sau colegilor de breaslă, sunt tot atâtea denunţuri ale unei enclavizări care vrea să se salveze direct în arhivă, fără a putea accesa filtrul memoriei publice. Aceste constructe istorice paralele şi suspendate în istoria oficială, prezenţe inofensive în cadrul acesteia, dar vehemente ca nuanţe ale ei, sunt în prezent supuse unui proces recuperator, ca reprezentând cultura „mai valoroasă" decât cea oficială; ceea ce se recuperează, de fapt, nu sunt atât „produsele" acestei culturi (înregistrate, în mare, istoriografic), ci se consumă procesul de receptare a lor, de integrare organică în interstiţiile memoriei publice. Procesul de „finalizare", o reiterare timidă şi ezitantă expusă tuturor neajunsurilor unui dialog prea puţin exersat.
Expoziţia curatoriată de Judit Angel la MODEM Debrecen este o retrospectivă rezumată, elocventă, dar precaută, a Atelierului 35 din Oradea. Selecţia de lucrări şi materiale documentare (restrânsă din pricina condiţionărilor spaţiului) este ghidată, pe de o parte, de fidelitatea faţă de caracterul eterogen al fenomenului artistic orădean, iar pe de altă parte de viziunile teoretice şi conceptele prin care a fost el prelucrat în istoriografia românească de până acum. Expoziţia are două secţiuni: cea a anilor 1981-1995 asamblează lucrări şi documente; lucrări prezente obiectual sau documentate foto (sublime „peteciri" ale arhivării!), dintre care unele au fost expuse în anii anteriori iar altele au fost doar concepute atunci; documente: afişe ale unor expoziţii Atelier 35 Oradea, fotografii cu artiştii, instalând expoziţii sau demontând expoziţii, parcurgând plimbări încărcate cu sens în spaţii informale etc. în contextul expoziţiei şi al creaţiilor artiştilor Atelier 35 Oradea, fotografia e prezentă polivalent, ca mediu artistic în sine şi ca mijloc de înregistrare/documentare „obiectivă"; derivând de aici, fotografia devine un soi de conductor de ocheade indiscrete în spaţiile private ale unor subiecţi artişti, aducându-l pe privitor atât de aproape de „sursă" încât îi confiscă complicitatea.
A doua secţiune a expoziţiei este o selecţie de lucrări recente a patru dintre artiştii grupului: Rudolf Bone, Miklos Onucsan, Ujvárossy Kerekes Gyöngyi şi Ujvárossy László.
„Experiment şi comunitate" este o expoziţie necesară şi aşteptată pentru spaţiul cultural românesc, care acum se întâmplă în Ungaria, devenind astfel mobilul unei noi retrospective, cel puţin pentru acel public care nu va ajunge acum în Debrecen şi căruia expoziţia i-ar putea spune mai multe, între patru ochi.

EXPERIMENT AND COMMUNITY

deasupra (de sus în jos):
Dan Perjovschi, Mere roșii / Red Apples, 1988 (detaliu)
Gerendi Anikó, Timp de pace / Time of Peace, 1988 (detaliu).
Ujvárossy László, Călătorie / Journey, 1983.

The majority of young artists working in Eastern Europe in the 1980s was – apart from the rejection of canonized conventions – also inspired by a desire to confront the totalitarian system. In most cases, unofficial art in these states only existed as an isolated phenomenon that was denied publicity, as an activity of groups either different from or, more often, similar to one another. Such was the situation especially in Romania, where at the time of dictatorship the young generation that opposed the officially approved art could mostly work underground. Yet, despite their isolated state and the detrimental geopolitical divisions, at the beginning of the decade here, too, a novel, postmodern sensitiveness reared its head with respect to both content and style, peculiarly merging with other late (post)avant-garde type of artistic phenomena. Romania soon sported several workshops, all of them named “Atelier 35”: these sprouted one after another and became the hotbeds of progressive and alternative art, collecting young artists with a penchant for experimentation and action.

Provincial Atelier 35 centers – in Oradea, Timișoara, Cluj-Napoca, Sfântu Gheorge, Târgu Mureș, Baia Mare, Sibiu, and Arad – enjoyed a somewhat greater freedom than organizations in the capital city of Bucharest, which were under direct governmental supervision. One of the most significant groups was Atelier 35 of Oradea, originating in the local youth art club and established in 1984, the members of which in the first part of the decade focused on Actionism, Arte Povera, experimental film and photography, mail art and the Fluxus attitude, and later on new painting, object art, installations and video art.

The attempts at renewing the language and means of art dovetailed harmoniously with the expression of subjective content. Although direct political action was not a feature of the group's mainstream, they were creditable representatives of an alternative that could be termed “aesthetic resistance.” By the mid-1990s, as a result of the pluralization of Romanian society, most of the earlier art groups – including the Oradea Atelier 35 – were dissolved. Many of the former members left Oradea, but prior intellectual connections and experimental attitudes subsist. In addition to presenting the most characteristic artworks of the '80s and '90s, the present exhibition in MODEM also displays a selection of works created in recent years. Furthermore, the Debrecen show provides an overview of artistic trends in Oradea over the two decades with the help of old posters as well as archived photographs, recordings.

„Specific Objects without Specific Form"

Retrospectiva Felix Gonzales-Torres la MMK

Frankfurt am Main
28 ianuarie – 25 aprilie 2011

text de **VEDA POPOVICI**

Felix Gonzales-Torres moare la 9 ianuarie 1996. Pe 29 ianuarie 2011 se deschide la MMK, Museum für Moderne Kunst din Frankfurt am Main, retrospectiva „Specific Objects without Specific Form" („Obiecte Specifice fără Forme Specifice"). Deschiderea, un eveniment monden ultrasaturat de vizitatori, părea un fel de sărbătoare. În agitaţia generală, fiecare încearcă să urmărească şi expoziţia. Aparenta vibraţie de sărbătoare e regăsită şi în lucrări: muntele de bomboane în staniol roşu-argintiu-albastru, şirul de becuri traversând sala sau teancul monumental de postere din care fiecare îşi ia câteva. Supraveghetoarea păzeşte becurile (unele dintre puţinele obiecte care nu se pot lua) şi împarte gumiţe pentru ţinerea posterelor într-un sul. Încet însă, devine clară aparenţa acestei veselii.
Bomboanele, fotografiile, posterele, becurile, toate sunt relicve tăcute şi împuţinate ale unor experienţe trecute. Lucrările sale au fost făcute pentru artistul însuşi şi mai ales pentru iubitul său, Ross, şi sunt vii doar în intimitatea relaţiei lor. Ele evocă nestrident fapte autobiografice intime şi intense, şi mai ales profund inaccesibile. Anti-monumentele, cum le numeşte artistul, nu omagiază aceste fapte, ci le relevă perisabilitatea. Dincolo de biografic, lucrările sunt întotdeauna politice şi livrate contextului public al artei contemporane. Problematica practicii sale pare a se contura astfel: cum poate sensul pentru unul să devină sens pentru multiplu? Cum poate livra biograficul o relevanţă politică ce aparţine colectivităţii?
Caracterul politic al artei lui Torres îmi pare că stă tocmai în perisabilitatea sa, în subtilitatea, efemeritatea, invizibilitatea sa. Acestea atrag atenţia asupra încadrării şi medierii ce trebuie mereu să fie prezente, accentuând, prin contrast, profunda singurătate şi izolare a experienţei intimităţii. Gustul dulce al bomboanelor este amărăciunea imposibilităţii livrării unei dovezi a trăirii individuale intime.
Retrospectiva de la Frankfurt, departe de a potenţa această invizibilitate, întăreşte caracterul de superstar al artistului şi dimensiunea instituţionalizată a lucrărilor sale. Elena Filipovic, curatoarea retrospectivei mobile, propune o formă experimentală de punere în scenă a operei: în fiecare locaţie a expoziţiei, ea instalează iniţial lucrările pentru ca la jumătatea perioadei de expunere, un artist (influenţat de opera lui Torres) să le reorganizeze după propriul plac. Realizatorii consideră formatul tributar propriei practici a lui Torres. Strategia curatorială poate avea însă succes doar în măsura în care eşuează. Adică, poate avea succes în măsura în care aduce un plus de incomprehensiune, un plus de codare a ceea ce rămâne din start pierdut.
Expunerea lui Torres în Frankfurt, oraşul Băncii Europene Centrale, confirmă doar pesimismul intimist al artistului: intimitatea se pierde şi emoţia e bine controlată printre zgârie-nori. O tentativă de problematizare a contextului se întrevede în expunerea unor lucrări în spaţiul public: două postere stradale într-o staţie de U-Bahn şi pe o stradă oarecare, lângă graffitiuri, câteva fire de becuri instalate într-o mică piaţă. Lucrările lui Torres se decorporalizează în muzeu pentru a încerca să prindă corp în spaţiul public. Adevăratul corp rezidă însă în intimitate, în spaţiul profund privat: când montezi posterele acasă sau când mănânci câteva bomboane ca desert.
Recent, mi-am instalat lucrarea „Perfect Lovers" în holul apartamentului din Bucureşti. Aceasta constă din două ceasuri identice sincronizate şi e făcută pentru a fi realizată (şi nu reprodusă) oriunde şi de către oricine. Abia aici sensul politic al operei lui Torres prinde cu adevărat contur. Drumul lucrării îşi atinge destinaţia, literală şi figurativă, în intervenţia din intimitatea individuală, oriunde ar fi ea. Ceasurile câştigă sens în contextul unei biografii strict personale, adică pur şi simplu acasă.

pagina alăturată:
Felix Gonzalez-Torres – „Untitled” (USA Today), 1990 – Museum of Modern Art, New York – Locație: MMK

sus:
Felix Gonzalez-Torres – „Untitled” (For Jeff), 1992 – Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC - Locație: Hohenstrasse, Morfelder Landstrasse, U-Bahn (Miquelallee)

Toate imaginile: vederi de la instalarea MMK, Foto: Axel Schneider, 2011
Fundația Felix Gonzalez-Torres, Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York
MMK MUSEUM FUANR MODERNE KUNST FRANKFURT AM MAIN

mijloc:
Reînscenare Felix Gonzalez_Torres – „Untitled” (Perfect Lovers), 1987-1990. Foto: Veda Popovici. Locație: București

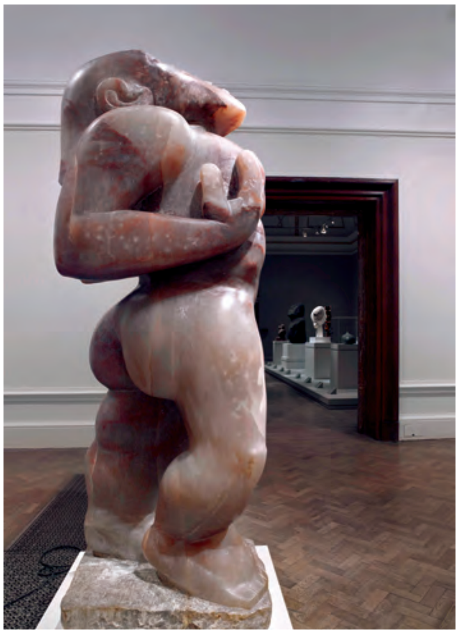
Britanic sau modern?

Modern British Sculpture

Royal Academy of Arts, Londra

Expoziţia „Sculptura britanică modernă" de la Royal Academy of Arts pare să fie una a marilor absenţe. Lipsesc nume esenţiale precum Marc Quinn, Anish Kapoor, Helen Chadwick, Ian Hamilton Finlay, Mark Wallinger, Cornelia Parker, Rachel Whiteread sau Eduardo Paolozzi. E imposibil de imaginat o istorie a sculpturii britanice din secolul trecut fără „Autoportretul" criogenic al lui Quinn (din 4,5 litri din propriul sânge colectat timp de 5 luni), fără gigantul „Marsyas" gândit de Kapoor pentru Sala Turbinelor de la Tate Modern (structură tridimensională abstractă, de 155 m lungime şi 35 m înălţime, din oţel şi membrană PVC), fără controversata „House" de Rachel Whiteread (interiorul unei case victoriene turnat în beton şi expus pe locul casei originale, demolate de primăria cartierului) sau fără iconoclastul „Ecce Homo" de Wallinger (un Iisus din răşini sintetice, cu aparenţă de marmură neoclasică şi finisaj subversiv kitsch, expus în Trafalgar Square, în proximitatea de bronz a generalilor imperiului).

text de **SIMONA NASTAC**



deasupra:
Victor Pasmore – An Exhibit, 1957, recreat pentru Royal Academy of Arts, 2011; Plexiglas şi oţel, dimensiuni variabile. Foto: John Bodkin/DawkinsColour; © The Pasmore Estate

stânga jos:
Jacob Epstein – Adam, 1938–39, alabastru, 214 x 66 x 82.2 cm. Foto: John Bodkin/DawkinsColour; © Sir Jacob Epstein Estate

dedesubt:
Barbara Hepworth – Pelagos, 1946; lemn pictat şi coarde, 43 x 46 x 38.5 cm. Foto: Tate, Londra 2010; © Bowness, Hepworth Estate

Curatorii Penelope Curtis şi Keith Wilson îi ignoră, totuşi. Contrar evidenţei, expoziţia urmăreşte alt scop decât reafirmarea identităţii naţionale a genului prin artiştii săi cei mai reprezentativi. Interogaţiile subiacente vizează însuşi enunţul fundamental al proiectului: ce este sculptura? ce înseamnă britanic? ce este modern? Sunt întrebări legitime la funeraliile postmodernităţii defuncte, care limita fenomenele artistice la origini şi identităţi fixe. Dacă secolul 20 a dezbătut fervent multiculturalismul, deconstrucţia şi relativismul, timpul prezent se defineşte poliglot, mutant, normativ. Sculptura nu mai e formă cioplită în marmură, lemn ori piatră sau turnată în oţel şi bronz; este „Merzbau" – hambarul lui Kurt Schwitters din grădina sa din Oslo sau Cumbria, nudul de la pagina trei a ziarului „The Sun" de Gustav Metzger, „Ann Dancing" de Julian Opie – imagine generată de un software şi vizualizată prin led-uri de mare intensitate, sau „The Living Sculptures" – înşişi artiştii Gilbert & George. Britanic e orice produs, individ sau concept, definit ca atare de structurile instituţionale şi semantice care îl conţin – însă nomadismul, hibridizarea şi entităţile transnaţionale fac imposibilă acurateţea oricărei definiţii. Fără a mai aminti că numai în Londra se vorbesc peste 300 de limbi diferite! Cât despre modernism, operăm deja cu altă terminologie: în 2009, Bourriaud a anunţat manifestul altermodernismului – un dialog planetar, articulat prin deplasarea continuă a artiştilor şi semnelor între spaţii şi temporalităţi distincte, care se citeşte fluid, ca un hypertext, concretizând mai curând traiectorii, decât destinaţii.

Expoziţia prezintă, în consecinţă, o selecţie subiectivă de artişti şi lucrări, ce reflectă căutarea unor noi sensuri, examinând, totodată, condiţiile care au determinat aceste mutaţii de sens. Pivotând în jurul opoziţiei abstracţie versus figuraţie, o replică a „Cenotafului" lui Edwin Lutyens (ridicat în 1919 pe strada Whitehall, între Westminster Square şi Trafalgar Square) deschide expoziţia împreună cu patru fotografii de mari dimensiuni ale sculpturilor lui Jacob Epstein, realizate în 1907 pentru faţada Asociaţiei Medicale Britanice din centrul Londrei.

de la stânga la dreapta:
Tony Cragg – Stack, 1975; mixed media, 200 x 200 x 200 cm
Foto: Tate, Londra 2010; © Tony Cragg

Sarah Lucas – Portable Smoking Area, 1996; Lemn, scaun, greutăți, suport din crom, rășini; 180 x 76 x 140 cm; © Sarah Lucas și Sadie Coles HQ, Londra

Damien Hirst – Let's Eat Outdoors Today, 1990–91; sticlă, oțel, cap de vacă, alimente, mufite, larve, zahăr, apă, condimente, masă, scaune, tacâmuri; 221 x 411.5 x 216 cm; Foto: Prudence Cuming Associates;
© Hirst Holdings Limited & Damien Hirst. All rights reserved, DACS 2010

Anthony Caro – Early One Morning, 1962; oțel pictat și aluminiu, 289.6 x 619.8 x 335.5 cm; Colecția Tate. Foto: John Bodkin/ DawkinsColour; © Barford Sculptures Ltd / The artist

Cenotaful, înalt de 11 m, are forma austeră a unui zigurat stilizat, singurele elemente decorative fiind trei ghirlande și inscripția *The Glorious Dead*.
Lucrările lui Epstein, patru dintr-o serie de 18 nuduri feminine și masculine numită „Ciclul vieții", înalte de 2,5 m, simbolizează vârstele omului, în diverse ipostaze specifice. Dincolo de afinitățile estetice între sculptură și arhitectură, ori de relația cu spațiul care le conține, lucrările stabilesc un alt tip de dialog, mult mai relevant pentru contemporaneitatea în care respirăm: cel între producătorii de simboluri și consumatorii lor, în spațiul public al străzii și al mediei. În timp ce memorialul lui Lutyens s-a integrat firesc în percepția publică a vremii, nudurile lui Epstein au generat scandal, culminând după 13 ani cu vandalizarea lor, sub pretextul uzurii pietrei în care au fost sculptate.
Acest grupaj fixează cheia de parcurs și de lectură a întregii expoziții, structurată – didactic și oarecum dogmatic – în 12 teme sau „conversații" divergente, conciliate elegant prin recursul la istoria (știută) a artei împreună cu secvențele istorice și critice britanice. Următoarea sală amintește flagrant de expunerile suprapopulate de la British Museum sau Victoria & Albert Museum: sculpturi de dimensiuni mici și medii de Henry Moore, Epstein sau Eric Gill sunt juxtapuse cu diverse compoziții și reliefuri figurative în piatră vulcanică, teracotă și bazalt din Egiptul antic, Mesopotamia, Iraq, India și alte culturi non-europene, care i-au inspirat pe artiștii de la începutul secolului 20 să experimenteze alte direcții decât modelajul în lut și turnarea în bronz specifice academismului. Cioplirea directă și fragmentul expresiv devin valori privilegiate ale noului limbaj modernist, iar resursele estetice ale sculptorilor – practic inepuizabile odată cu „secolul imperial" britanic, întins între 1815-1914 pe un teritoriu de 25 899 881 km^2, cu aproximativ 400 millioane de locuitori. Expunerea comparativă, sub titlul „Theft by Finding", e un exercițiu exemplar; britanicii par, însă, niște pigmei decoratori prin alăturarea cu robustețea și volumele sintetice ale statuarei sumeriene sau torsurilor moai.
Raporturile între memorie și propagandă, autoritate și spațiu public, reprezentare și simbol, sunt ilustrate prin lucrări monumentale semnate Alfred Gilbert („Memorialul reginei Victoria", neo-baroc, gândit pentru Winchester Castle), Jacob Epstein („Adam", primitiv, sculptat dintr-o singură bucată masivă de alabastru, expus în anii '30 în Blackpool, în prezent în Leeds) și Philip King („Genghis Khan", structură semi-abstractă din plastic pictat, reprezentativă pentru valul new art al anilor '60). Nimic ortodox, aș spune, în această succesiune aleatorie de lucrări extrase din contextul original, după cum prea puțin canonică este proximitatea dintre ceramica orientală și producția serial-domestică a unor artiști precum Naum Gabo, Paule Vézelay și Barbara Hepworth la St. Ives în Cornwall, la mijlocul anilor 1930. E limpede, miza curatorilor nu e demonstrația cuminte a toposurilor genului, ci enunțul, căutarea și dezbaterea unor noi configurații de sens, în interiorul aceluiași set de informații.
Trecând peste arhicunoscutele „Reclining Figure" de Moore și „Single Form" de Hepworth (nimic nou aici în continuitatea confruntării abstracție – figurație de la mijlocul decadei '50-'60), ajungem la ceea ce numim installation art: lucrările „an Exhibit" de Victor Pasmore și Richard Hamilton, „Early One Morning" de Anthony Caro și „Let's Eat Outdoors Today" de Damien Hirst. Realizată în 1957 și re-creată pentru expoziția de la Royal Academy of Art, „an Exhibit" este o structură spațială din ecrane din plexiglas colorat, de dimensiuni variabile, suspendate vertical și orizontal cu fire de oțel, delimitând un parcurs flexibil în interiorul structurii, punctat de permanenta metamorfoză a luminii între suprafețele distincte.
„Early One Morning", un experiment similar de alternanță între vertical și orizontal, lucrat în oțel vopsit în roșu industrial, e considerată lucrarea majoră a lui Caro și, totodată, o rezolvare exemplară a conflictului Moore – Hepworth. O paranteză se impune, totuși: Caro nu e artistul providențial; la fel de natural ar fi ocupat un loc aici Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick sau William Turnbull, reprezentanți ai mișcării „Geometry of Fear" – replica britanică a existențialismului francez.
Absenții sunt, însă, la fel de notabili ca și cei prezenți. Aparent, sculptorii asociați minimalismului, constructivismului și artei pop sunt dispensabili istoriei artei britanice în saltul spre modernitate, salt radical manifest în picnicul abandonat al lui Damien Hirst. Ermetic închis într-o vitrină de sticlă, din care răzbate totuși miasma cărnurilor putrefacte și a larvelor lacome, picnicul pare expresia ultimă a zădărniciei, mizeriei, efemerului și ruinei oricărei ordini umane imaginabile. Lucrarea nu e doar un gest protestatar împotriva marilor concepte vehiculate anterior, ci și un comentariu acid asupra idiosincraziilor sociale, o întoarcere către un sine colectiv epuizat de false anxietăți și consumism, incapabil să producă lucruri ce transcend valoarea mărfii ori a valutei zilei. Nimic nu scapă, în fapt, sistemelor valorice dominante și trivialității cotidiene, pare să reafirme și Sarah Lucas în „Portable Smoking Area" (glosă asupra dispariției spațiului privat în democrațiile excesiv regularizate), și legendarul John Latham în „God is Great #1" (asamblaj realizat dintr-o foaie de sticlă care fixează și taie totodată Coranul, Biblia și Talmudul – lucrare înlăturată din retrospectiva artistului la Tate Britain în 2005, după atacul terorist din 7 iulie).
Paradoxal, expoziția a primit aprecieri și critici deopotrivă, pentru aceleași rațiuni: lipsa coerenței (care mai e, încă, o virtute pentru mulți), dezintegrarea identității (pentru cei care o percep ca distrugere a integrității în loc să o înțeleagă ca o mutație către altceva), reprezentativitate injustă (selecție minoră și incompletă din indexul artistic profuz al secolului 20 britanic, în timp ce nume precum Moore și Gormley au devenit victime ale propriei celebrități). Dincolo de interpretări, însă, un lucru e cert: arta rămâne o dezbatere vie la Londra, un teren accidentat și instabil de explorat, nu doar între zidurile elitiste ale muzeului ori galeriei, ci mai ales în spațiul interacțiunii dintre comentariul public și actul creativ privat.

Marieta Chirulescu
la Kunsthalle Basel

În perioada 25 septembrie - 14 noiembrie 2010 a avut loc la Kunsthalle Basel, în Oberlichtsaal, expoziţia Marietei Chirulescu. Curator al acestui solo-show al artistei românce stabilite la Berlin a fost Adam Szymczyk, directorul instituţiei elveţiene. Expoziţia Marieta Chirulescu a fost a treia expoziţie a unui artist român în acest spaţiu, după Dan Perjovschi (2007) şi Daniel Knorr (2009).

Foto:
Courtesy the artist & Micky Schubert, Berlin
Serge Hasenböhler, © Kunsthalle Basel, 2010

Considerată a fi una dintre cele mai promiţătoare artiste contemporane românce, Marieta Chirulescu deţine un spectru foarte variat al exprimărilor artistice, incluzând fotografia, desenul, pictura, printmaking-ul, colajele (realizate mecanic sau digital). În centru se află chestionarea operei de artă, a imaginii şi a semnificaţiei ei în contextul actual. Este vorba despre aşa-numitele „Byproducts" ale picturii sau despre procese automate de reproducere: despre greşeli, neregularităţi, cauzate de artista însăşi sau de software. Abstracte la prima vedere, lucrările învăluite de mister ale Marietei Chirulescu păstrează spaţii de rezonanţă cu lumea reală, cu propria biografie, cu istoria artei în general.
Marieta Chirulescu a venit în Germania la 18 ani, părinţii ei şi sora ei geamănă (de asemenea artistă) locuiesc în continuare la Nürnberg. Materialul de bază de la care au pornit şi lucrările din expoziţia de la Basel sunt fotografii de familie, descoperite în 2006, cu prilejul unei vizite la vechea locuinţă din România. Acolo a descoperit colecţia de fotografii a tatălui ei din care a extras fragmente pe care le-a modificat ulterior, fie prin copii xerox, fie prin scanări repetate şi modificări prin Photoshop. Marieta Chirulescu înscrie astfel o construcţie a amintirii în lucrările sale, folosind şi în pictura sa stratificări, înstrăinări, aluzii, urme, uneori ştergând schiţele aflate iniţial pe suporturi: „programele de fotoeditare reacţionează la fel ca uleiul pe pânză", spune Marieta Chirulescu.
Marieta Chirulescu „măsoară la Kunsthalle Basel raportul dintre Photoshop şi poezie", spune Felizitas Diering în cronica dedicată în Artline expoziţiei, la care remarcă doar aparenta senzaţie de gol, pe care o are vizitatorul când intră. **(Courtesy ICR Berlin)**

Antik
şi Patatics
în *Caverne*

Caves, King's College, Londra
14-17 februarie 2011

Caverne, UNAgaleria, Bucureşti
11-14 aprilie 2011

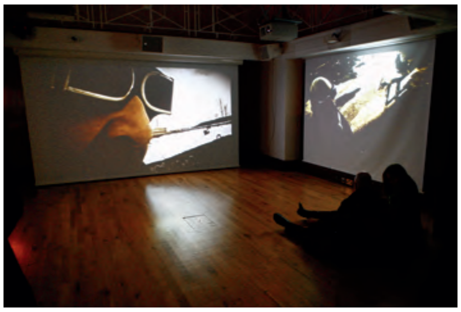
text de ERWIN KESSLER

Proiectul Caves (Caverne) l-am conceput în ultimii doi ani, alături de Cătălin Partenie, specialist în filozofie greacă veche, pornind de la mitul (sau alegoria) peşterii, din Republica lui Platon. Urmăream împreună de-teritorializarea filozofică a mitului platonician, rabatarea lui, ca sens şi model viu şi activ, asupra contemporaneităţii. Iar contemporaneitatea, deşi profund discursivă şi dialogică, nu mai este pur logo-centrică. În miezul discursului contemporan stă imaginea, pluri-logia babelică a vizualului. Ea este pretutindeni, pătrunde până în cele mai fine fibre ale conştiinţei publice. Deasupra arcanelor bine-ştiut cavernoase ale manipulării limbajului se întind acum mrejele mult mai insidioase ale comunicării prin imagini, de la arhitectura urbană la virtualul internetului. De aceea am considerat, de comun acord cu Cătălin Partenie, că un aport crucial la proiectul Caves îl poate aduce în mod specific doar arta, cea actuală.

M-am gândit dintru-nceput la numele lui Antik şi Patatics, artişti cu care mai lucrasem anterior întrucât, deşi oarecum apropiaţi ca mijloace artistice (tehnologice), ei constituiau de fapt polii opuşi ai unei relaţii permanente cu profilul „cavernos" al existenţei actuale. Antik este un adevărat model al artistului prins, cuprins, prizonier şi perpetuu rebel totodată în peştera noastră cea de toate zilele, fie aceea a reprezentărilor, relaţiilor şi mijloacelor de comunicare, sau aceea a nepătrunsei şi inexprimabilei noastre interiorităţi ce se cască şi răbufneşte ameninţător pentru ceilalţi. La antipodul său, Patatics este tipic pentru artistul dotat cu o acută capacitate de a discrimina între capcanele prea deschisei şi totuşi cavernoasei noastre existenţe, el fiind preocupat mereu de surprinderea, (de)construirea şi relevarea mecanismelor şi procedurilor controlului şi (auto)supravegherii cu care suntem atât de deprinşi încât le asimilăm normalităţii cotidiene.
Antik este arhetipul artistului captiv în nodul supunerii, spunerii şi arătarii, în timp ce Patatics este un model pentru artistul care taie acest nod, sec, aplicat şi explicativ, scanând mediul înconjurător precum un mecanism neîndurător. Antik face ca prizonieratul fertil al omului în încrengătura bilaterală a aspiraţiilor şi neputinţelor sale să devină o dramă pasionantă, care te ţine cu sufletul la gură, aşa cum te ţine alegoria platoniciană atunci când relatează captivitatea celor înlănţuiţi în fundul peşterii, a căror vedere este ajutată doar de nişte torţe înşelătoare şi a căror înţelegere a lumii este bazată pe proiectarea umbrelor unor aparenţe mincinoase. Patatics face ca ieşirea din peşteră a celui ales să capete un parcurs inteligibil, aproape demonstrativ, precum o teoremă sau un raţionament în care premisele sunt identificate cu acurateţe, iar inferenţele sunt realizate impecabil, procedural vorbind, devenind un model de descifrare şi iluminare a negurilor, uneori lirice, prin care trece traseul către sens şi sine.
Lucrările celor doi artişti au fost proiectate la King's College pe câte trei ecrane concomitent pentru fiecare, în Anatomy Theatre&Museum, fosta sală de disecţii a colegiului londonez, şi pe câte un ecran pentru fiecare, la UNAgaleria, la Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti. Lucrările lui Antik şi Patatics au fost integrate, la Londra, unui amplu simpozion dedicat temei Caves la King's College, la care au mai participat cu proiecţii Roger Hiorns (Seizure) şi Werner Herzog (Cave of Forgotten Dreams, 2010, avanpremiera filmului), şi au fost susţinute conferinţe pe teme care circumscriau elementul cavernos al lumii şi fiinţei, de la Chris Watson (despre Cave of the Spirit, din Noua Zeelandă) şi Marie-Jose Mondzain (Homo Spectator), la Nick Barton (Prehistoric Caves) şi Patricia Reynolds (The Vermillion Border, despre cavitatea bucală ca peşteră patologică).

dedesubt (două imagini)::
Alexandru Antik & Alexandru Patatics – Proiectul Caves (Caverne)

jos:
Alexandru Antik – Eclipsa cotidiană (Daily Eclipse) – instalaţie, mixed-media, 500x 100 cm, 1999



#6 Interviuri / Interviews

BORIS GROYS

Nu mai există nimic „actual” în lumea contemporană. În dialog cu Anna Tolstova

traducere din limba rusă de **IGOR MOCANU**

Anna Tolstova: De ce anume i-aţi ales pe Andrei Monastîrskii şi grupul „Kollektivnîie deistviia” („Acţiuni colective”) pentru expoziţia din cadrul pavilionului Rusiei de la Bienala de la Veneţia?
Boris Groys: Andrei Monastîrskii este un artist cu un sistem creativ extrem de solid şi o acurateţe a logicii evoluţiei, de o semnificaţie aparte nu doar pentru arta rusă. Acesta e un fenomen rar întâlnit, şi nu numai în Rusia, ci peste tot în lume. Ceea ce a făcut el, acţiuni-eveniment cu implicarea mai multor indivizi în proiect, comporta un caracter participativ, iar asta e cel mai la modă în acest moment. Arta care atrage atenţia generală astăzi are legătură nu cu producerea obiectelor, ci cu producerea evenimentelor. Avem prea multe obiecte. Am putea spune că şi evenimentele-s cam numeroase, dar asta e numai o impresie: există o sumedenie de tot felul de divertismente, însă nu dintre acelea pe care obişnuim să le punem în relaţie cu gândirea, cu activitatea intelectuală. Iar activitatea culturală avansată, parcă n-aş vrea să-i spun „de avangardă”, în contextul culturii contemporane largi, se află în cădere liberă. În timp ce sistemul artistic, în zonele lui conceptuale ori postconceptuale, constituie un câmp care poate găzdui muzica, poezia, filozofia – adică tot ceea ce nu ajunge în sfera mass-mediei. Prin urmare, practica postconceptual-participativă a renăscut în prezent din motive social-economice. Da, asistăm la o întoarcere înspre arta conceptuală, dar e o întoarcere către nimic. Iar ceea ce a făcut Andrei Monastîrskii revine astăzi.

A.T. Mulţi consideră în Rusia că Ilia Kabakov a devenit un star mondial şi datorită faptului că aţi reuşit să explicaţi arta lui pe limba Vestului. De ce oare, din întregul cerc al conceptualismului de la Moscova, doar Ilia Kabakov a fost cel mai frecventat artist de la sfârşitul anilor ’80, începutul anilor ’90?
B.G. Nu pot spune că e meritul meu, nu este deloc aşa. Cred că succesul lui Ilia Kabakov se explică prin faptul că a propus, în acei ani, conceptul de instalaţie. Pe atunci se vorbea foarte mult despre asta, însă nimeni nu se încumeta să o practice în mod constant. Dacă priviţi instalaţiile de atunci, veţi vedea că seamănă mai mult cu nişte asamblaje, cu plasarea în spaţiu a unui grup de obiecte. Însă instalaţii totale, adică transformări ale întregului spaţiu, transformarea completă a spaţiului într-un câmp al creaţiei artistice, practic, nu făcea nimeni. Atunci când Ilia Kabakov a ajuns în Vest, ideea lui de instalaţie totală a creat o impresie puternică prin radicalismul ei. Îmi amintesc că la prima lui expoziţie din New York, în anul 1988, oamenii stăteau la coadă, ceea ce nu era deloc obişnuit pentru New York: a produs un şoc în interiorul lumii artistice, nimeni nu mai făcuse aşa ceva. Imediat a fost asaltat de propuneri – toate muzeele mari îşi doreau o astfel de instalaţie totală.

A.T. Arhiva „Acţiunilor colective” din cadrul pavilionului rus de la Veneţia va fi şi ea expusă într-o astfel de instalaţie totală?
B.G. Da, astăzi nu mai poţi gândi niciun proiect artistic sau curatorial altfel decât în forma unei instalaţii. Dar aceasta nu va fi o instalaţie în sens kabakovian, ce prezintă, o dată cu sine, întregul proces de creaţie artistică. Va fi un spaţiu în care viaţa artistului va fi expusă ca operă de artă.

A.T. Cum intenţionaţi să-l expuneţi la Veneţia pe Andrei Monastîrskii şi grupul „Acţiuni colective”: ca pe ceva extrem de actual sau mai degrabă ca pe o artă a trecutului, ce trebuie inclusă într-un context istoric universal?
B.G. Ştiţi, conceptul de „actual” trebuie, cum e la modă să spui astăzi, „deconstruit”. Nu mai există niciun fel de „actual” în lumea contemporană, întrucât nu există un sens unic explicit al progresului istoric. Astăzi se perpetuează nişte practici care diferă unele de altele în funcţie de momentul apariţiei lor şi de locul de origine: Kabakov, romantism, baroc, arta aborigenilor din Australia. Trăim nu doar în epoca globalizării, ci şi în epoca transtemporalizării. Acesta e un fenomen tipic postmodernist – nimeni nu a anulat postmodernismul, chiar dacă astăzi nimeni nu mai discută despre el cu plăcere. Prin urmare, criteriul actualităţii în sine nu mi se mai pare un criteriu funcţional. Un criteriu funcţional este pentru mine criteriul relevanţei. Altfel spus, aş vrea să prezint la Veneţia ceea ce este relevant într-un anume sens. Dacă priviţi ce au selectat ceilalţi curatori ai pavilioanelor naţionale, veţi vedea că au invitat artişti din istoria performance-ului, din istoria re-enactment-ului. Spre exemplu, în cadrul pavilionului german – Christoph Schlingensief, care a murit, deci nu mai poate fi actual, dar care continuă să fie relevant.

A.T. Este dificilă transpunerea artei grupului „Acţiuni colective” într-o limbă artistică internaţională? E suficientă, în acest scop, traducerea în engleză a volumelor de documente „Poezdok za gorod” („Excursii în afara oraşului”) ori sunt necesare anumite operaţiuni de interpretare ceva mai complicate?

pagina alăturată:
Boris Groys. Foto: Vasilii Șapoșnikov © Kommersant.ru

stânga:
Acțiunea Proizvedenie izobrazitelinovo iskusstva – kartina (Produsul artei figurative – tablou), Grupul Acțiuni Colective © Kommersant.ru

dreapta:
Andrei Monastîrskii, Teni zaița, ili Sto let Brentano (Umbra iepurelui sau o sută de ani Brentano). Foto: Aleksandr Șerbak © Kommersant.ru

B.G. Nu e nimic de tradus, de redus și de simplificat. Oamenii nu sunt idioți. Pe la bienale vin de regulă oameni sofisticați, destul de versați în evaluarea practicilor artistice, prinzând repede sensul unor astfel de lucruri. Astăzi se obișnuiește privirea artei anilor '70 ca o zonă în care poți schița genealogia artei contemporane. Vestul speră să descopere nu știu ce noi figuri de dincolo de Cortina de Fier anume în această regiune: e prevăzută o mare expoziție a artistului Mladen Stilinovic – un conceptualist sârbo-croat extrem de interesant, tot așa cum stârnesc atenția o mulțime de alte practici conceptualiste de pe la sfârșitul anilor '60, începutul anilor '70 în Polonia. Interesul față de practicile comportamentale și evenimențiale a crescut pretutindeni.

A.T. în articolul „Moskovskii romanticeskii konțeptualizm" („Conceptualismul romantic moscovit"), scris încă pe la sfârșitul anilor '70, spuneați că arta contemporană occidentală este preocupată de lume, în timp ce arta contemporană rusă – de o altă lume. Mai poate fi astăzi necesară și stârni interesul această dimensiune metafizică a conceptualismului moscovit?
B.G. Când vorbeam despre metafizica ce caracterizează conceptualismul moscovit, vehiculam și niște elemente de ironie. Vorbeam despre faptul că această artă, spre deosebire de aceea occidentală, nu era una activistă, cu scopul de a invada viața. Apropo, a existat în Rusia un grup care ocupa o poziție activistă. E vorba de grupul „Dvijenie" („Mișcarea"), care stârnește astăzi interesul multora din Vest. Însă pentru conceptualismul moscovit, angajamentul nu era o trăsătură specifică. Pentru acesta era specifică tendința de a construi un sistem artistic alternativ: crearea unui spațiu alternativ, a instituțiilor alternative, a unui public alternativ – în genere, crearea „artei alternative". La vremea aceea, acesta era un proiect metafizic, intelectualist, dacă vreți. Astăzi însă, astfel de proiecte s-au răspândit în toată lumea. Există, în principiu, două tipuri de atitudine față de realitatea socială: unul, activist, ce constă în dorința de a îmbunătăți o societate aflată în derivă, celălalt – în încercarea de a extinde înțelegerea societății și de a crea, pe segmente neocupate, anumite structuri sociale alternative.

A.T. Cu alte cuvinte, e vorba de continuarea ideilor avangardei ruse despre construcția unei noi societăți, însă care au eșuat când a fost să fie implementate în istoria sovietică reală?
B.G. Aici nu există nici cea mai mică îndoială. Mai devreme am spus că proiectul instalațional postconceptualist este locul teritorializării practicilor muzicale, literare și al altor practici. Bineînțeles, este și locul teritorializării practicilor politice. Astăzi, ideile radicale – ideile comuniste, aceiași Alain Badiou sau Jacques Rancière, ideile radical-naționaliste, chiar și islamul radical – își găsesc un loc social legitim pe această platformă postconceptuală a sistemului artistic. Este un teritoriu în care aceste idei pot opera. Toate curentele ideologice contemporane care nu ajung în mainstream își pot găsi un loc aici. Și, de fapt, acest fenomen nu este nou. Analogia istorică este evidentă. Priviți începutul veacului al XIX-lea: după prăbușirea Revoluției franceze, proiectele politice au pătruns în zona poeticii romantismului, au migrat în regiunea practicilor artistice. Care, în treacăt fie spus, erau privite de către romantici ca fiind adevărate practici de viață. Același lucru se întâmplă și astăzi: în genere, începutul secolului XXI coincide literalmente și aproape în întregime cu începutul celui de-al XIX-lea – apariția societăților liberal-conservatoare de după prăbușirea ideilor utopice seculare. Iar reacția artei contemporane la toate acestea seamănă leit cu atitudinea cercurilor romantice din Europa. Să răsfoim „Neue Rheinische Zeitung" pe anul 1848. Avem trei autori: Marx, care urmează să fugă la Londra, Wagner, care va fugi în Elveția, și Heine, care a fugit la Paris. Marx scrie despre cum comunismul înseamnă muncă transformată în artă, Wagner scrie despre Gesamtkunstwerk ca parte a comunității comuniste ș.a.m.d. Deplasarea din câmpul politicii în câmpul artei se va petrece, de fiecare dată, în urma oricărei revoluții nereușite.

A.T. Dar ce părere aveți despre activismul artistico-politic, atât de la modă astăzi în Rusia? Poate că din punct de vedere politic, grupul „Voina" („Războiul") este mai relevant decât „Acțiuni colective"?
B.G. Privind lucrurile din Londra, pot spune că arta angajată socio-politic, cum se obișnuiește să fie înțeleasă în Vest, poate fi cu greu identificată în acțiunile grupului „Voina". Prin angajarea socio-politică se înțelege democratizarea procesului artistic: o astfel de artă presupune implicarea largă a populației care să joace un rol direct în proiect. Ceea ce face „Voina" este, prin natura lucrurilor, un gest elitist și tinde, de asemenea, să creeze un spațiu social alternativ. De aceea, publicul alternativ din Rusia, care este și el un fenomen elitist, iubește grupul „Voina". Dar o astfel de punere în evidență a spațiului alternativ nu este o strategie dominantă a artei socio-politice contemporane. Dimpotrivă. Cât privește arta politică, pot spune următoarele: artistul se găsește la intersecția a două coordonate temporale, el se află în interiorul unei tradiții artistice foarte întinse, dar în același timp trăiește în contemporaneitate, și, de obicei, un artist bun reușește să țină sub control ambele coordonate.

A.T. Altfel spus, artă politică în accepțiune occidentală, pur și simplu, nu există în Rusia?
B.G. Poate că există, dar nu mi-e familiară. Poate că artă politică, în sensul general acceptat, face grupul „Chto delati". Sau poate nu. În orice caz, nu mi se pare că în Rusia ar exista vreun proiect consistent de democratizare a artei. În plus, proiectul democratizării artei întâmpină critici și în Occident, ar fi naiv să credem că este dominant și că tot poporul progresist adoră fix arta democratică angajată politic. Pentru că democratizarea artei presupune, într-o mare măsură, o concesie făcută gustului maselor și tocmai partea cea mai evoluată a comunității artistice din Vest se raportează la acest fenomen cu mult scepticism. Proiectele de tipul e-flux și multe altele tind către crearea structurilor sociale alternative.

A.T. Istoria curriculară a artei ruse ne-a învățat să gândim că aceasta – în evoluția ei de la Venețianov și de la școala creștină, până la peredvijnici și avangardă – a mers pe calea democratizării. Astăzi, sociologii artei tind să vadă în peredvijnici nu atât pe educatorii altruiști și pe social-democrații pe care-i văzuse Stasov, cât niște antreprenori burghezi de succes. Este oare capabilă astăzi avangarda rusă, cu lozincile ei precum „Artă, maselor!", să consolideze poziția artei democratice?
B.G. Avangarda rusă nu a fost nicicând o artă democratică, a fost dintotdeauna o artă orientată înspre transformarea societății, ghidându-se totodată după o tradiție artistică milenară. De aceea a folosit argumente care nu erau pe înțelesul puterii. Puterea nu a înțeles de ce-ar trebui să desenăm triunghiuri și pătrate. I se spunea: pentru că sunt inovatoare în câmpul istoriei artei. Dar pentru a înțelege în ce constă esența revoluției avangardiste, trebuie să știi istoria artei. Avangarda a perpetuat strategia inovației în artă, căutarea unor căi artistice alternative, dar aceste obiective nu au un caracter de masă. Am impresia că situația se schimbă astăzi datorită internetului, unde fiecare își poate crea un website și poate intra pe Facebook. Masele încep să fie preocupate de avangarda artei ca de o practică la îndemână, identificându-se cu aceasta prin intermediul propriei experiențe. Spre exemplu, Facebook – acesta e o expoziție de artă postconceptuală de-a gata. Walter Benjamin a fost îndreptățit să scrie, la vremea lui, că prin film și montaj, cubismul pătrunde în arta de masă. La fel cum se poate spune astăzi că prin Facebook și website-uri, arta contemporană conceptuală și postconceptuală începe să pătrundă în rândul maselor și să devină o componentă a gustului public.

Textul care urmează este un mic exerciţiu de fenomenologie critică, o igienă binevenită a percepţiilor şi gusturilor noastre de flâneuri ocazionali sau incorigibili. El vorbeşte fără emfază despre puterile privirii în spaţiul public, despre faptul că orice contact perceptiv este, dincolo de fascinaţia sau respingerea obiectului, şi un contract cognitiv, modelat de limbaj şi modelabil etic şi estetic. Bună cunoscătoare a lucrărilor lui Roger Tallon, Agnes Levitte a făcut parte din primele echipe pentru instalarea programelor de design industrial ale Muzeului de Arte Decorative şi Centrului Pompidou ambele din Paris, a condus şcoala de Design Pays de Loire şi predă la Parsons Paris. A finalizat recent o teză de doctorat despre „Percepţia obiectelor cotidiene în spaţiul urban". Pornind de la principiile clasice ale designului, cercetările ei explorează modul în care deontologia profesională şi angajamentul personal nu sunt doar nişte simple utopii.

interviu realizat de **MICA GHERGHESCU**

AGNES LEVITTE

Design şi responsabilitate

În ultimul timp, psihologia experimentală și neuroștiințele ne-au tot demonstrat că parcursul unui pieton este întotdeauna subiectiv și că, atât la nivel conștient, cât și inconștient, la flânerie (plimbarea pe străzi) nu este niciodată indiferentă sau omogenă. Privitorul se instalează într-o țesătură complexă de relații perceptive, cognitive, sociale și culturale. Agnes Levitte, ați explorat această complexitate prin plimbările calitative de expresie liberă, acompaniate uneori de un oculometru[1]. Cum este trăită și exprimată această complexitate?

Agnes Levitte: Când am început aceste experimente interesul meu viza obiectul propriu-zis și modul în care fusese conceput. În ciuda tuturor eforturilor de distanță și neutralitate științifică, nu puteam să îmi împiedic dezamăgirea după aproape fiecare plimbare; aveam impresia că nu s-a spus nimic important, că nimic nu a fost remarcat sau că ceea ce a fost reținut nu era deloc interesant. Am continuat totuși – timp de paisprezece plimbări, dintre care trei cu oculometru – am transcris amănunțit discuțiile, păstrând toate ezitările, toate detaliile, neintervenind deloc asupra înregistrărilor. Când am intersectat transcrierile cu cercetările mele filosofice, neuroștiințifice și cognitive, mi-am dat seama de bogăția imensă pe care nu o apreciasem inițial pe deplin (deoarece cercetătorul își proiectează așteptările și propriile percepții asupra obiectului de studiu). A fost nevoie de reculul științific și de conectarea la limba însăși pentru a putea înțelege. În fața unei mase enorme de material, am început cu decorticarea cuvintelor. Lucrând pe mărturia unei femei care tot revenea asupra unui loc, își amintea, exclama „iată aici!" sau „vă amintiți cum era înainte..." sau, care, după trei pași conchidea „totuși", mi-am dat seama că aceste plimbări se construiau într-o serie de microintrigi, în care percepția nu este deloc imediată, instantanee, pură și perfectă, indisolubil legată de obiect; evident, observăm un obiect la timpul prezent, dar nu îl distingem complet izolat de mediul său, ca o imagine-decupaj, ci cu tot ceea ce îl înconjoară (zgomote, mirosuri, păsări, mașini), dar și cu toate proiecțiile noastre asupra lui. Ceea ce vedem, ceea ce vine către noi, nu este decriptat instantaneu, dar funcționează ca o hrană permanentă, pe care o primim sau o refuzăm și care constituie cotidianul nostru.

Vorbiți în mod constant în textele dumneavoastră despre puterea formatoare a percepției. Este vorba de o dispoziție internă sau această putere intervine ca regulator al stimulilor vizuali recepționați de privitor?

A.L.: E un aspect esențial pe care l-am dezbătut în articolul meu fondator „Can Design Educate?" și care a declanșat cercetarea. Am trăit în jurul designerilor, am condus o școală de design și mă întreb dacă aceștia sunt cu adevărat conștienți de puterea pe care o au obiectele pe care le lansează (fie că e vorba de un toaster sau de un lampadar). Studenților mei, care lucrează pe proiecte de design și oțel, le spun întotdeauna că un bun design va povesti ceea ce are nevoie să povestească (de exemplu, cazul viaductului Millau care a marcat spiritele în momentul realizării lui și care a transmis un mesaj puternic încă de la început). Mesajele științifice, tehnice, estetice și de utilizare pot fi transmise numai dacă obiectul este bine conceput. Percepându-l, privindu-l, ar trebui să-i înțelegem imediat mesajul și funcționalitatea.

În această critică fenomenologică extinsă aplicată designului urban, ați pledat pentru o responsabilitate socială și culturală a actorilor de decizie, inventatorilor și utilizatorilor. Cum poate fi gândită în mod pragmatic această responsabilitate?

A.L.: Este unul dintre motivele pentru care am declanșat această cercetare și pentru care mă implic activ în viața socială și publică a cartierului meu. Pietonul nu are niciun cuvânt de spus și experiențele recente de democrație locală confirmă acest lucru. Întrebăm, dar nu practicăm. Munca de persuasiune trebuie aplicată comanditarilor politici, fabricanților industriali și designerilor, ținând cont totuși de faptul că decizia finală aparține comanditarului. Designerul trebuie să convingă și are două variante de a o face: fie se supune, fie luptă pentru a convinge. O mare parte din responsabilitățile ecologice și sociale actuale sunt foarte clar trasate și admise: securitate, dezvoltare durabilă (recuperarea apei, luminii etc.), adaptări pentru handicap. Eu pledez pentru o ecologie a utilizărilor și pentru o ecologie estetică. Iar acestea au nevoie de educație. Atâta timp cât nu există o formare a privirii, fie designerul reușește să-și educe clientul, fie se articulează o pedagogie a privirii pentru actorii de decizie. Iar educația ar trebui să înceapă de timpuriu, de la educația celor mici de a privi și a fi sensibili; sau prin cursuri de formare a actorilor de decizie (în școlile de administrație publică, științe politice etc.) despre design, utilizarea lui, despre percepția sensibilă, despre posibilitățile de îmbogățire a privirii și a plăcerii sensibile.

Paris, 31 martie 2011

[1] Dispozitiv de captare și înregistrare în timp real a direcțiilor oculare și a datelor vizuale înregistrate de către purtător. (n.n.)

7

DOSARE DE ARTIST

Portfolios

LEA RASOVSZKY

Sorrow, Heartache, Recovery & Shit
Galeria ALERT Studio
22 februarie - 8 martie 2011
Curator: Diana Marincu

Totul va fi bine Despre durere, suferinţă, recuperare şi toate celelalte nimicuri

text de **DIANA MARINCU**

Dacă ne gândim cât timp petrecem suferind, plângând, vorbind despre durerile noastre, lamentându-ne sau chinuindu-ne mintea cu scenarii infinite de tipul „cum ar fi fost dacă...", e limpede că rezultă un material „de lucru" foarte consistent. Trăirile acestea ne dau resursele pentru a ne construi portretul artistic „măcinat şi zbuciumat", încă la modă. Furtunile interioare au devenit „rama" existenţei noastre şi suferinţa - o insignă care ne face mai sexy.

Lea Rasovszky priveşte lucid şi ironic „crizele existenţiale", întrebându-se cât de autentice şi de grave sunt ele, în expoziţia „Sorrow, Heartache, Recovery & Shit", prezentată la ALERT Studio între 22 februarie şi 8 martie 2011. ALERT şi-a deschis programul expoziţional dedicat cercetării şi promovării artei contemporane cu Lea, o prezenţă din ce în ce mai constantă şi mai vizibilă în spaţiile de artă bucureştene. Ea a gândit pentru ALERT Studio un proiect *in situ*, un experiment foarte personal despre manipularea sentimentelor, melancolia contrafacută şi anxietăţile de duzină, numind toate acestea „colesterol sentimental". Experienţele neplăcute ale vieţii (fie ele restanţe la întreţinere sau dezamăgiri amoroase) nu sunt altceva decât ocazii de a te privi pe tine, direct şi sincer.

Prin desen şi instalaţie, artista încearcă să dezvăluie tipologiile oamenilor, folosind adesea un ton ironic, dar niciodată condescendent sau dispreţuitor. După cum ea însăşi explică, nu face altceva decât să selecteze dintr-o mulţime de personaje pe care le întâlneşte, exact pe acei „regi ai viselor", atent camuflaţi în viaţa noastră de zi cu zi, denunţându-le artificialitatea printr-un desen delicat, plin de tandreţe. „Câinele din mine", animăluţul interior, agresiv sau inofensiv, funcţionează aici pe baterii. I se dă un timp de desfăşurare limitat şi un spaţiu restrâns. Lea priveşte ironic comportamentele care tind să devină mecanice, care urmăresc un şablon şi care sunt astfel foarte previzibile. Câinele de pluş, aşezat într-o cuşcă în dreptul corpului invizibil al personajului portretizat de ea, are doar câteva setări standard pe care nu le poate depăşi. Nu poate fi spontan, aşa cum personajul pentru care funcţionează ca un alter ego nu poate ieşi din stereotip.

Poate cea mai copleşitoare lucrare este „Plâng", instalaţie care ocupă complet o cameră a galeriei. Lumina fosforescentă, pianul programat să cânte singur, polistirenul de pe podea, întreaga scenografie, atât de sintetică şi de artificial construită, te fac să te simţi străin şi vulnerabil, complet descoperit sub lumina verde ce te transformă într-un „marţian". Instalaţiile Leei Rasovszky sunt foarte atent integrate spaţiului, extinzând astfel forţa lucrărilor.

Printre desenele expuse, textul negru se inserează agresiv şi apăsat, ca un statement al întregului demers: „No More Tears", „Plâng, mă descarc, mă rog şi mă-ncarc cu putere şi lumină" (preluat dint-o piesă a lui DJ Matze). Versurile „De-ai fi tu salcie la mal, m-aş face râu" (din melodia cântată de Mihaela Mihai pe vremuri, acum preluată de Adrian Copilul Minune), scrise din beculeţe colorate, trimit la ceea ce am fi tentaţi să numim „subcultură". Adrian Copilul Minune e aici ca un simbol al muzicii amăgitoare şi „cocalareşti", care ne stoarce uneori lacrimi sau hohote de râs.

Se simte în arta Leei Rasovszky apropierea de arta experimentală a tinerilor artişti britanici şi mai ales de viziunea crudă a unei Tracey Emin, care întotdeauna ţinteşte foarte critic o problemă, îmbrăcând-o însă în discursuri foarte personale, chiar confesive.

Lea ştie că niciodată manipularea sentimentală sau minciuna nu se întâmplă fără complicitatea victimei. De cele mai multe ori, alegi să fii sedus, alegi să fii manipulat, alegi chiar să îţi pierzi complet individualitatea şi să îţi laşi fiinţa golită. Lea are curiozitatea aceasta de a explora ce se întâmplă în profunzime, dedesubtul mai multor straturi vizibile ale personalităţii, deconstruind clişee şi imagini-stereotip. Şi metafora pe care o alege ea pentru a-şi sintetiza cercetările e perfectă: arta ei este ca un ursuleţ de pluş întors pe dos. Îl strângi în braţe, îţi place, ţi-e drag, dar întotdeauna vrei să descoperi ce conţine de fapt în interior. Este curiozitatea şi inteligenţa care duc la o artă sinceră şi consistentă.

BOGDAN RAȚĂ

„Memorialul Victimelor Societății" versus „Marele Bronz", un dialog cu Bogdan Rață

text de **SIMONA VILĂU**
foto: **BOGDAN RAŢĂ**

Bogdan Raţă (născut în 1984, la Baia Mare) este sculptor, asistent universitar şi doctorand la Universitatea de Vest din Timişoara. Deşi nu a împlinit încă 30 de ani, sculptorul este reprezentat deja de două galerii private din străinătate – Slag Gallery, New York şi Galerie Farideh Cadot, Paris. Pe plan local, colaborează cu majoritatea curatorilor români şi a participat în numeroase proiecte din Bucureşti sau Timişoara.

Simona Vilău: Bogdan, tu ești considerat a fi unul dintre cei mai activi sculptori emergenți de la noi. Iar tipul de reprezentare a corpului uman la care apelezi își poate revendica rădăcinile dintr-un suprarealism fără vârstă, ca să mă exprim poetic. Cum a ajuns Bogdan Rață la acest antropomorfism și de când datează preocuparea pentru figurativ și figură?
Bogdan Rață: Corpul, ca temă, mă bântuie încă din perioada studiilor. Am început printr-o volumetrie minimalistă, reprezentând figura umană ca pe o urmă, ca pe o metaforă corporală ce abia se lasă descoperită. Acum, abordarea de tip realist o găsesc a fi mult mai aproape de idealul meu estetic, iar posibilitatea de a descrie stări psihice cu ajutorul corpului, mă fascinează. Psihicul uman este major transformat de către societatea contemporană, iar idealurile impuse de consumism ne transformă fizicul într-o materie primă. Recompun fragmente anatomice, încercând să semnalez aceste probleme. Arunc corpul uman într-un anonimat derutant, iar goliciunea prezentată astfel accentuează această frustrare. „Colez" cu părți anatomice sau renunț la ce consider că este în plus.
Angoasa, frica, rușinea, neliniștea sunt subiectele pe care le ating. Mă autoportretizez, repetând obsedant imaginea mea, propriul corp fiind luat ca model de multe ori. Vopsesc rușinea în roșu și o pun la zid. Îmi permit sa-i implantez unui portret zeci de urechi sau să introduc în abdomen o mână, dar aceste gesturi nu trebuie privite ca acte de amputare sau ceva grotesc, ci ca o metaforă a identității noastre.

S.V.: Sculptura „cere" anumite coordonate obligatorii în ceea ce privește spațiul de lucru, și aici mă refer la sculptură ca gen consacrat, ce impune niște coordonate concrete – dimensiune, anvergură, spațialitate etc., precum și multe conotații pragmatice – materiale de lucru, instrumente de lucru, utilaje, transport, asigurări etc. Care ar fi situația atelierelor de sculptori din Timișoara, spre exemplu? Cum și unde lucrează sculptorul român tânăr și foarte tânăr?
B.R.: Marea problemă a artistului emergent constă în a-și găsi liniștea într-un spațiu, unde să experimenteze. Sculptura impune o muncă de durată și este dependentă de soluția tehnică. Lipsa atelierului a închis traiectoria multor sculptori care aveau un potențial real de a crea. Poate din acest punct de vedere mă consider un norocos. Am mulți prieteni pictori care lucrează în apartamentele în care și locuiesc, dar pentru un sculptor care experimentează în poliester, polimeri și compuși sintetici, lipsa unui spațiu adecvat înseamnă sfârșitul.
Altă mare provocare a tânărului sculptor este vizibilitatea ce o dă operei sale. Dacă lucrezi în fier sau piatră, ești aproape neputincios în a-ți introduce opera într-un circuit internațional, în care ea să fie consumată, mai ales dacă nu ai un suport financiar consistent pentru manevrarea lucrărilor. Acesta e un motiv serios, ce mă determină să apelez și să exploatez plastic ceea ce îmi oferă polimerii și rășinile sintetice. Lucrările mele din poliester sunt foarte ușoare. Să ambalez o expoziție de sculptură și să o trimit la New York sau Paris nu este imposibil, atunci când tot transportul are sub cincizeci de kilograme.
S.V.: Ce se întâmplă cu operele sculpturale ale artiștilor tineri? Își găsesc colecționarul și galeristul potrivit, circulă? Devin schițe pentru monumente de for public?
B.R.: Pentru mine, ca artist, să fiu reprezentat de o galerie la New York și una la Paris este o garanție că operele mele sunt puse într-o lumină puternică și primesc atenția de care am nevoie pentru acești ani de început. Nu lucrez cu gândul la cât voi vinde. Nu am lăsat ca partea comercială a artei să mă influențeze, deși sunt foarte atent la ce se întâmplă în această piață. Colecționari de artă tânără sunt și la noi, dar majoritatea au frica de a plăti pentru ceva din plastic, atunci când „bronzul este un material nobil, auriu și strălucitor". Timpul va repara și acest „neajuns" al sculpturii contemporane românești, iar colecționarii vor începe să cumpere arta, nu bronzul din care este făcută. De aceea, îndrăznesc să pun un picior în locul unui cap, pentru a ridiculiza frumosul, și să vopsesc totul în mov.
S.V.: Și pentru că tot am adus în discuție monumentul, tema actualului număr al revistei ARTA, ce relație are Bogdan Rață cu ideea de monument? Ce înseamnă monumentul pentru un sculptor ca tine? Și cum crezi că ar trebui să arate monumentul ideal, să zicem, pentru „Eroii Revoluției din 1989" sau pentru „Memorialul Victimelor Crimelor Comunismului din România", ca să ne imaginăm doar două subiecte din multitudinea de variante posibile?

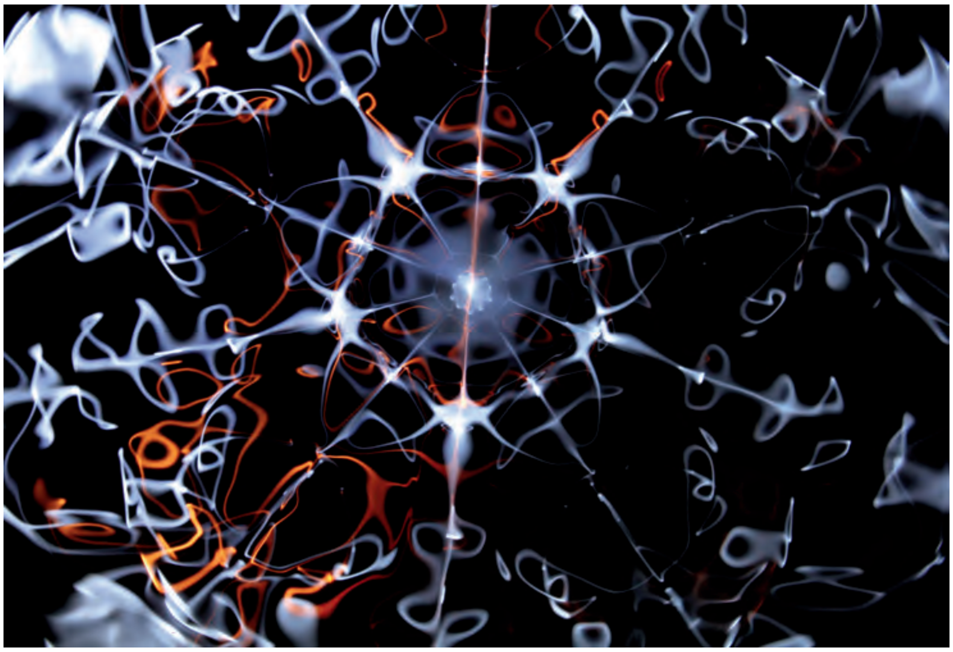
B.R.: Monumentalitatea în sculptură este un concept, de multe ori prost înțeles. O sculptură foarte mare nu înseamnă că este și monumentală. În același timp, o sculptură de mici dimensiuni poate să aibă proporții monumentale. Totul constă în compoziție și relaționarea corectă a volumelor. Indiferent de dimensiuni, încerc să îmi construiesc sculpturile în acest spirit și să păstrez o aparență clasică, chiar dacă le vopsesc într-un roșu industrial. Fiecare dintre aceste lucrări poate fi considerată un memorial al victimelor societății. Mi-e greu să spun cum ar trebui să arate „monumentul ideal". Aș avea nevoie de timp pentru a sintetiza ideea și importanța unei asemenea provocări. Nu-mi plac și nici nu cred în lucrurile „răsărite" peste noapte. Tot ce am construit până acum a venit în urma unui proces de decantare a muncii mele. Mircea Suciu a punctat foarte bine acest adevăr: „Faptul că sunt unde sunt și am ajuns să fiu expus la New York, reprezintă un accident pregătit de multă muncă."
S.V.: În legătură cu monumentele comandate de instituțiile statului român, ce șanse sunt ca un tânăr artist să poată participa la un asemenea concurs de proiecte? Se fac asemenea concursuri? Sunt posibilități reale ca un tânăr talentat și cu viziune să aibă vreo șansă de a câștiga un asemenea proiect?
B.R.: La noi, „ridicarea" unui monument este un mare business, atât pentru comanditar, cât și pentru cei implicați în realizarea lui. Interesul este ca un concurs public să se deruleze cât mai șters, din punct de vedere mediatic și, de obicei, cine dă ordine, și execută. Nu există un sistem curatorial care să facă o selecție pentru o lucrare de for public, așa cum au britanicii pentru celebrul soclu gol din Trafalgar Square. Important este ca brozul turnat să cântărească cât mai mult, astfel încât costurile să fie cât mai mari, iar tinerimea artistică să poată aștepta, visătoare, minunea...

GABRIEL KELEMEN

Atelierul laborator

text de **ALEXANDRA TITU**
foto: **GABRIEL KELEMEN**

Format în climatul foarte deschis spre inovaţie, spre prospectare artistică al Timişoarei, Gabriel Kelemen este unul dintre continuatorii filonului experimentalist susţinut încă din deceniile şapte şi opt de grupurile „111" şi „Sigma", de artişti ca Romul Nuţiu, Paul Neagu, Adina Caloenescu. Absolvent al secţiei de sculptură (clasa lui Peter Jecza) şi solicitat de perspectivele deschise de aventura ştiinţelor pozitive – fizica, chimia, biochimia, genetica – sau de teoria simbolurilor, el s-a dedicat explorării relaţiilor dintre repertoriile formale şi materia ce îl interesează nu în ipostaza solidă, inertă, (provizoriu) stabilă, ci în stările sale fluide, în care procesualitatea sa este sesizabilă în tropismul spre formă.

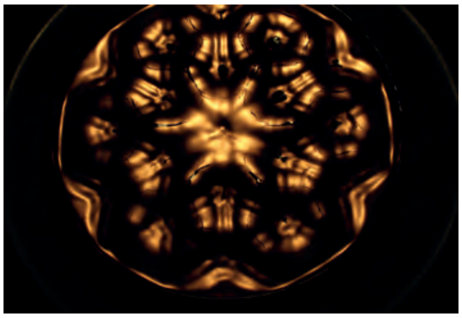


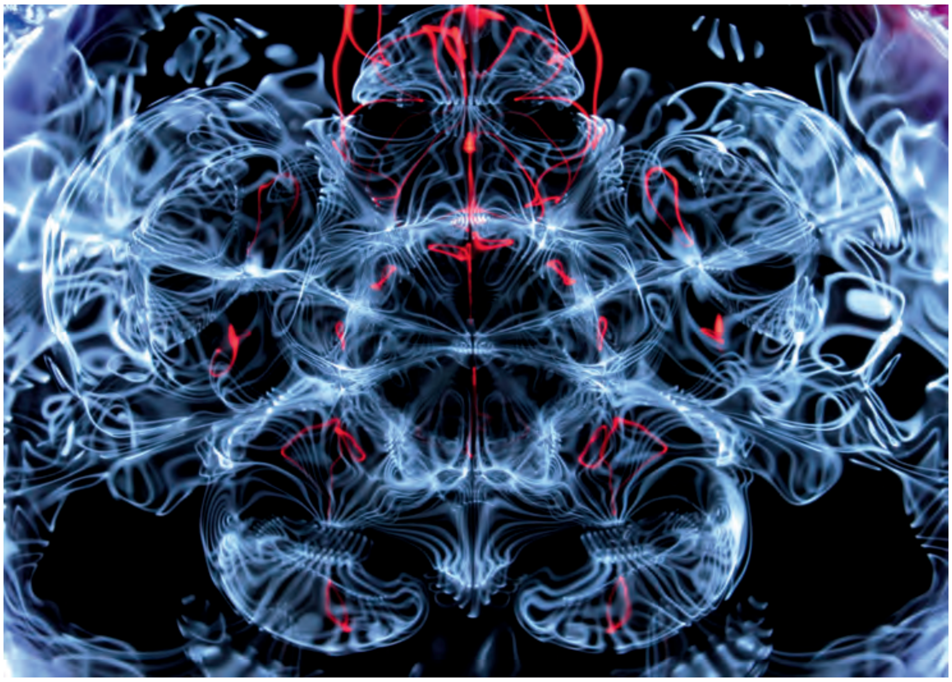
Această complezență față de jocurile prospective ale relaționării efemere cu forma sunt captivante pentru artistul în căutarea unor coduri formative, ce ar trebui să lege toate palierele unei realități în permanentă multiplicare, fiind diferențiată în devenirea sa actualizantă, subordonată însă unei ordini, unei structuri în act.

Mase fluide sau vâscoase, pulberi fine, sunt expuse de artist unor frecvențe sonore, unor fluxuri energetice, care le induc diverse configurări cu un control deschis, interogativ față de raporturile dintre ritmuri și frecvențe și tipologiile grupărilor de unități elementare. Acest joc nu este gratuit, sculptorul urmărind relația dintre formele sferice și configurările poliedrale derivate din aglutinările lor, apoi de relațiile configurative dintre sfere și spirale, mediate de intervalul poliedral. Pornind cercetarea de la formele naturale în care transpare explicit suportul unei geometrii generative clare (nu pure și exacte) spre dinamismele inframateriale, într-un prim proiect preocupat de etapele configurative de la amorf la organizat, el urmărește apoi, după un popas în cercetarea haosului ca instanță proteică, depozitul latent de configurări infinite, pentru a reface drumul de la microcosmosul rezident în disponibilitatea materiei spre forma recognoscibilă, de la anorganic la proliferativitatea ființărilor organice. Artistul urmărește instanțele configurării, întâlnind în desfășurarea lor punctele nodale în care traseele reacției la stimulările energetice se orientează spre pattern-uri formale din clase de formalizare operante în expresivitatea discursului naturii. Astfel, între frecvențele de 45 și 150 Hz din dinamicile amorfului se construiește o mască antropomorfă secvențială, din zona unor trasee spiraloide, cuprinzând ochii cu ancadramentul lor, nasul și o porțiune frontală. „Dinamica curenților animați de undele sonore interferențiale ce antrenează și mențin anvelopa câmpului morfoacustic, situează această mască umanoidă ca unic model experimental în similitudine directă cu apariția și dezvoltarea fetală a faciesului uman".

Dar nu aceste variante de Alife sunt ținta căutărilor lui Gabriel Kelemen, ci acea schemă discursivă, procesual formală bazată pe instanțe configurative inevitabile, care ar avea caracterul unui limbaj/unei scrieri în care se înrădăcinează limbajul simbolic, repertoriile simbolice și semnele incoruptibile ale unui alfabet situat în afara simplificărilor sau proliferărilor și distorsiunilor aleatorii, dependente cultural. Ca instrumente ale cercetării, are la dispoziție tipologiile acestei materii predicative și tipologiile energetice, de la ritmurile simple sau sofisticate din universul sonor, la fluxurile sinusoidale obținute cu ajutorul unor sfere concave, închise de o membrană sensibilă, și la undele staționare.

Aparținând generațiilor debutate în ultimul deceniu al secolului XX, Gabriel Kelemen este unul dintre cei mai reprezentativi artiști experimentaliști români, iar creațiile sale, actualizate în laboratorul-atelier și cu existență efemeră, sunt transpuse fotografic, filmate și transpuse digital. De la desene – ca schițe de proiect și instanțe surprinse în timpul acțiunilor configurative – la filmele și narațiunile digitale, ceea ce prezintă artistul, preocupat de instanțele mimesisului și natura profundă a emergenței formelor, este tocmai procesualitatea ce reiterează codurile generatoare de formă/de existență.



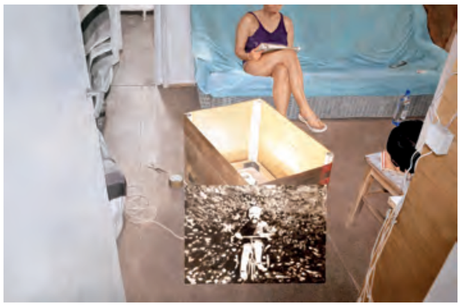


ANA MARIA MICU

Pictura care ocupă spaţiul şi timpul

stânga:
Hide the Seeker, 2011

dreapta:
The Presentation, 2009, installation



Ana Maria Micu lucrează de ceva vreme cu ideea de combinare a două imagini diferite într-o structură creativă care integrează concepte cu înţelesuri deschise multiple. Acestor juxtapuneri de imagini, Ana Maria Micu le mai adaugă de curând ideea de pictură ca obiect care să poată fi manipulat de privitor, astfel încât opera de artă să poată fi integrată cu uşurinţă într-o viaţă obişnuită la îndemâna privitorului comun.

text de **COSMIN NĂSUI**
foto: arhiva artistei

Proiectul aflat acum în lucru, „Hide the Seeker", este un astfel de exemplu de instalaţie picturală în care lucrările de artă implică împinsul, trasul, alunecarea ca acţiuni precondiţionate pentru o experienţă vizuală nouă a imaginii. Provocarea lor este de a asigura în jurul picturii o zonă de gândire, în care alegerea de a contempla ar trebui să fie o opţiune adiacentă cu cea de relaxare. Pictura privită ca parte integrantă a spaţiului poate fi înţeleasă ca un întreg împreună cu el, sau chiar viceversa, spaţiul ca o parte din pictura sa.

Lucrările Anei Maria Micu sunt alcătuite pe principiul spaţiilor care includ alte spaţii, valorificând straturi de ocupare, începând cu gospodăria ori cu vecinătăţile cartierului de blocuri. De cele mai multe ori, acestea reuşesc chiar şi încălcarea realităţii, împinsă spre niveluri mai ascunse şi personale. Lucrarea de artă conduce către scenarii care nu ar trebui să vizeze o singură minte care să cristalizeze o noţiune preconcepută de succes.

„Contez pe faptul că situaţia în care privitorul, confruntat cu alegeri multiple, va refuza să le aleagă pe toate şi va apela spontan la o soluţie proprie, complet nouă, imposibilă de a fi dedusă de mine ca artist."

Aceste picturi nu vin cu instrucţiuni privind modul în care ar trebui să fie privite, folosite sau interpretate, dar creează într-un mod ambiguu câteva opţiuni în unele direcţii. Ele atrag atenţia mai mult asupra posibilităţilor de interpretare, decât asupra lor însele, ca finalitate. „Construirea acestui tip de spaţiu-obiect în jurul unui tablou este o metodă de a evita formula modernistă, în care arta a fost un scop în sine şi o dovadă de superioritate a artistului asupra publicului său."

Ca artistă, Ana Maria Micu încearcă să se păstreze într-o stare permanentă de îndoială, motiv pentru care se împiedică premeditat să ia o decizie definitivă asupra propriilor interpretări ale imaginii. „O imagine nu înseamnă nimic pentru mine, până când am început să o pictez şi simplul fapt că am folosit vopsea este validarea alegerii mele discutabile".

Prin urmare, arta Anei Maria Micu desfăşoară un mediu de conceptualizare care pune în discuţie condiţia picturii ca formă de a transmite mesaje. „Actul de pictură rămâne actul artistic cel mai uşor recunoscut de către publicul larg, iar timpul necesar pentru a reconstitui o imagine creată cu mijloacele picturii devine un timp cu o încărcătură conceptuală care pentru mine este foarte importantă."

Ana Maria Micu trăieşte şi lucrează în Craiova.
Website: www.anamariamicu.com

ANCA BENERA

Istorie dematerializată

Despre „Materie şi Istorie. Monumentul public şi distopiile lui"/ „Matter and History. The public monument and its discontents"

text de **VEDA POPOVICI**

Anca Benera a dezvoltat proiectul „Materie şi Istorie" începând din 2007, cu lucrarea „Călăreţul Roşu", un video ce reînscenează călătoria monumentului V. I. Lenin în Bucureşti. „Materie şi Istorie" constă într-o documentare a monumentelor de for public dispărute şi distruse din Bucureşti. Proiectul a luat diferite forme, de la video şi obiect la tururi ghidate prin oraş. Forma actuală a proiectului este un volum compus dintr-o serie de 13 studii de caz, redactate sub formă de fişe, ce dezvăluie cronologic condiţiile culturale şi sociale care au declanşat la un moment dat ridicarea unui monument sau a unei sculpturi publice.

„Materie şi Istorie" apare într-un context al interesului crescut pentru problematizări şi înţelegeri ale trecutului pe scena de artă contemporană românească. Cât din trecut înţelegem, cât din trecut se regăseşte în prezent? au devenit întrebări centrale ale preocupărilor artiştilor. Proiectul Ancăi Benera se înscrie în această direcţie, invocând însă o nouă întrebare: cât din trecut nu vedem?

În contextul practicilor artistice contemporane locale, monumentul, ca gen al artei în spaţiul public, pare a fi cu totul marginalizat. Spaţiul public este problematizat mai degrabă prin forme de artă efemere, monumentul fiind considerat a face parte din categoria intervenţiilor dure şi autoritare. Această înţelegere a monumentului este tributară mai ales semnificaţiei date în secolul XIX, în care importanţa genului istoric este centrală. Monumentul se vrea a fi un obiect ce reprezintă valori ale colectivităţii, obiect al memoriei colective, însă e de cele mai multe ori monopol al statului. Obiecte politice, inalienabile şi indispensabile legitimării discursului Naţiunii-Stat[1], monumentele devin materializări ale valorile tradiţiei dictate de Stat, în ceea ce Eric Hobsbawn numea „inventarea tradiţiei". Reprezentările colectivităţii, departe de a fi expresii ale memoriei colective, sunt captive ideologiilor naţionaliste.

„Materie şi Istorie" asumă critic această perspectivă, atrăgând atenţia asupra unui obiect periferic intereselor scenei de artă contemporane, şi relansând rolul său în modelarea conştiinţei publice. Demersul Ancăi Benera nu este o romantizare, o privire către trecut încărcată cu regret şi nostalgie. Monumentul dispărut devine instrument în analiza reprezentărilor contemporane ale trecutului.

Un bun exemplu al posibilităţilor acestor politici ale memoriei poate fi istoria statuii Regelui Carol I. Inaugurată în 1939, statuia ecvestră a lui Carol I realizată de sculptorul Ivan Mestrovic rămâne în faţa Palatului Regal până în iarna lui 1947. Atunci, monumentul este doborât de tancuri, depozitat în curtea Pirotehniei Armatei şi în cele din urmă topit. În anii 2000, Statul Român a iniţiat negocieri cu moştenitorii Mestrovic pentru refacerea statuii. În 2010, este ridicat monumentul ecvestru al Regelui Carol I realizat de sculptorul Florin Codre, monument considerat de moştenitorii indignaţi ai lui Mestrovic un plagiat. După o ipoteză încă neconfirmată, se presupune că bronzul topit al statuii originale a fost turnat pentru a deveni în 1960 statuia V. I. Lenin din Piaţa Scânteii. La rândul său, acest monument a fost suprimat în 1990, el fiind depozitat în curtea Palatului Mogoşoaia până recent.

dreapta, sus:
The Red Rider, © Anca Benera

dreapta, jos:
Monumentul V. I. Lenin la Palatul Mogoşoaia. Foto: Arnold Estefan, 2010

Transformările bronzului din această micro-naraţiune sunt simptomatice pentru materia modelată de istorie, sau realul subjugat de ideologie. Cazurile alese de artistă cuprind metamorfoze ale materiei, aspect ce devine central proiectului. Monumentele nu mai sunt permanente, ele se transformă într-un proces ce continuă şi dincolo de contextul cercetării „Materie şi Istorie". Caracterul de permanenţă este astfel deturnat, afirmându-se un nou tip de monumentalitate, revendicat de la valorile moderniste ale efemerului şi tranzitorului, deja instituţionalizat în arta contemporană prin demersurile unor artişti ca Olafur Eliasson sau Christo şi Jeanne-Claude.

Însă dincolo de aceasta, transformarea materiei monumentelor trimite la o relativizare a permanenţei, unde permanenţa corespunde unei anumite naraţiuni a istoriei. Această Istorie Mare este definită ca o înlănţuire reală şi obiectivă de evenimente, iar valorile sale intrinseci sunt permanenţa, continuitatea şi progresul. Dispariţia şi lipsa sunt caracteristici ale unui alt tip de istorie, ale unei istorii ce nu s-a întâmplat sau ale unei reprezentări a istoriei care nu s-a mai validat, ale unei istorii slăbite. Indexarea monumentelor dispărute trimite la un spaţiu de negociere a relevanţei istorice. Ce e important, de ce şi pe cine reprezintă? Monumentele dispărute şi microistoriile lor devin contranaraţiuni-cheie într-un mai larg efort de deconstrucţie a Istoriei autoritare. Monumentului îi este ştirbit caracterul de valoare ce dăinuie, rămânând spectrul său, dublul nedemn, de-materializat şi non-autoritar.

Contemporaneitatea este caracterizată de o generală neîncredere faţă de Marile Naraţiuni şi mai ales de o îndoială cu privire la legitimitatea Istoriei Mari. Această neîncredere este în directă legătură cu marele interes pentru reprezentarea trecutului. Andreas Huyssen observă foamea contemporană de micro-naraţiuni ale trecutului şi interesul pronunţat pentru re-creări, re-înscenări, re-citiri cu o notă critică: fenomenul poate indica incapacitatea contemporaneităţii de a reprezenta posibile viitoruri[2]. „Materie şi Istorie" ne indică nişte viitoruri eşuate, promisiuni ale istoriei şi istoriile proiectate. Acestea compun, dincolo de vizibil, identităţile colective ale prezentului. Ceea ce nu vedem din trecut devine un punct de plecare pentru deconstrucţia ideologiilor trecutului ce modelează dincolo de vizibil şi reprezentările viitorului. Monumentul de for public câştigă importanţă în posibilitatea sa de a livra reflecţii asupra identităţilor colective. Şansa proiectului constă, aşadar, în atragerea atenţiei asupra viitorului reprezentărilor colectivităţii.

[1] *A se vedea „Introducerea" lui Jacques Boulet în Alois Riegl, „Le culte moderne des monuments", L' Harmattan, 2003.*
[2] *Andreas Huyssen, „Present Pasts: Media, Poltics, Amnesia" în Andreas Huyssen, Present Pasts, Stanford University Press, Stanford, 2003, p. 11-30.*

GEORGE ANGHELESCU - ȘTEFAN UNGUREANU

The Unbearable Other

Galeria Atelier 030202, București
4 – 22 martie 2011
curator: VALENTINA IANCU

text de **VALENTINA IANCU**

Expoziţia** The Unbearable Other, **deschisă la Atelier 030202, este construită ca un dialog vizual între George Anghelescu şi Ştefan Ungureanu. Pornind de la acelaşi subiect formal, general, ales de comun acord – imagini foarte mediatizate ale conflictelor violente din istoria recentă –, cei doi artişti aduc tema în particularul fiecăruia şi disecă ideea iniţială, oferindu-i (re)interpretări, diversificări şi puneri în sens foarte personale. Discursul celor doi artişti este articulat în jurul unei tematici complexe: raportul dintre identitate şi alteritate.

În construcţia discursurilor, *„celălalt"* este miza şi reperul contrastului continuu care, simultan, creează şi eliberează tensiune. Conflictul dintre ei conţine elemente pozitive, substanţa ce provoacă două personalităţi creatoare distincte, care se conturează pe sine prin raportare antagonică la problema *„celuilalt"*. *The Unbearable Other* problematizează esenţa duală a conflictului: eu – ca altul şi eu – ca sine, eul diferind de sine şi eul întorcându-se la sine fiind premisele de la care pornesc ambii artişti. Comparaţia generează complementaritate, prin intermediul căreia fiecare dintre ei este pus într-o lumină nouă.

În seria „Inner Forum", George Anghelescu urmăreşte violenţa din imediatul cotidian şi o tratează cu o detaşare ludică decelabilă în contrastul vizual dintre subiect şi limbajul plastic adoptat. Nu judecă şi nu tranşează, ci priveşte tertipurile naturii umane şi le pune în operă. Spectacolul cotidian este agresiv şi copleşit de reflexele condiţionate ale istoriei personale, dar şi de determinaţiile tari ale unor modele pseudo-culturale. George Anghelescu nuanţează permanent una dintre ideile majore ale lui Nietzsche: „esenţa cea mai intimă a existenţei este voinţa de putere". Lucrările lui surprind, într-un vizual tumultuos, puterea stigmatului personal, adâncind prăpastia dintre adevăr şi opinie. Artistul se anulează pe sine pictând mimetic o serie fotografică, apropiată aparent de banda desenată.

Urmărind firul cauzalităţii la Ştefan Ungureanu, miza este revelarea unei speculaţii absurde, investigarea hazardului antropogen. Ştefan Ungureanu urmăreşte sistemul dinamic al funcţionării fizice a Pământului şi alege din structurile concrete acele elemente care pot deveni expresive în opera de artă. Autenticitatea demersului său constă într-o supralicitare a senzorialului într-un câmp paradigmatic construit din acţiune şi aparenţă. În seria de lucrări „Battle for antropogen", construcţii grafice ale unui desenator de excepţie, subiectul este un pretext formal pentru a folosi analiza dinamică a batimetriei într-o manieră spiritualizată.

Nimic nu mai este străin de experienţa faptelor umane. Pornind de la această premisă, George Anghelescu şi Ştefan Ungureanu aduc istoria personală ca reper permanent în construcţia discursului semiotic al operei de artă, văzută ca mijloc al exteriorizării, eliberării de fantasmele personale. În sensul heideggerean al punerii „în-operă-a-adevărului", fiecare dintre ei face uz de memorie pentru interpretarea şi diversificarea subiectului propus. Astfel, semnificaţiile iniţiale se generalizează până la disoluţie, conflicte din high-class-ul politicii mondiale devin doar pretexte universale pentru dezvoltarea unui conflict ideatic între doi creatori, în esenţă diferiţi. Conflictul dintre ei depăşeşte trivialul „si vis pacem para bellum" şi dezvoltă acele elemente pozitive specifice contrariilor care reuşesc să se valorifice reciproc.

George Aghelescu (n. 1985) este artist vizual, absolvent al Universităţii Naţionale de Artă din Bucureşti. A expus în Bucureşti, Ierusalim, New York, Roma. Realizează grafică publicistică pentru mai multe reviste din Bucureşti.

Ştefan Ungureanu (n. 1984) este artist vizual, absolvent al Universităţii Naţionale de Artă din Bucureşti. A expus în Aarau, Bucureşti, Halifax, Hunedoara, Lisabona, Madrid, Paris, Veneţia, Viena şi New York.

deasupra:
© George Anghelescu – Inner Forum

pagina alăturată:
© Ştefan Ungureanu – Battle for Antropogen

ZOLTAN BÉLA

Eroii şi icoanele tranziţiei

text de **COSMIN NĂSUI**
foto: arhiva artistului

După succesul expoziţiei „Transition Icons" din Galeria Carini & Donatini, Italia, (13.03-26.04.2009), Zoltan Béla continuă seria lucrărilor inspirate din trecutul istoric recent. Zoltan Béla a inventariat artistic situaţii şi obiecte ce au puterea de a fi folosite ca adevărate instrumente de teleportare vizuală şi afectivă într-un timp dispărut.
Momente cruciale din istoria României nu au beneficiat la momentul producerii lor de o reprezentare artistică. A fost nevoie de o distanţă de aproape douăzeci de ani pentru a le sedimenta artistic într-o interpretare mai nuanţată. Imaginile lui Zoltan Béla reprezintă acele locuri comune ale întâlnirii istoriei cu amintirile vii. Întrebărilor deschise la Revoluţia din '89 („cine a tras în noi?"), Zoltan Bela le găseşte răspunsuri metaforice, picturale. Realismul reprezentării îşi poate găsi coordonata stilistică în linia aşa-numitei „Şcoli de Pictură de la Cluj", din care artistul face parte ca educaţie.

Amintirile trecutului sunt confruntate cu propriile arme ale unui „realism socialist" elaborat, în care eroii muncii devin martiri ai revoluţiei, iar puterea politică are nevoie nu doar de cuvinte ci mai ales de scutieri şi tancuri. Aşa se face că eroii tranziţiei sunt noua specie portretizată în arta lui Zoltan Béla, înainte de transformarea ei definitivă în lumea consumului capitalist. Dincolo de gravitatea mesajelor acestei serii de lucrări, valorile lor istorice sunt impecabil împletite cu cele artistice şi estetice.
Pictura lui Zoltan Béla este şi o explorare a răzbunărilor ori a ataşării oamenilor de obiecte, situaţii şi chiar elemente de peisaj, mai curând ruine urbane industriale. „După 45 de ani de comunism, am rămas fără spirit civic, suntem individualişti şi observăm că tranziţia durează mai mult decât ne aşteptam. Sunt progrese, dar din cauza rănilor lăsate de comunism evoluţia societăţii e înceată", mărturiseşte artistul. Fără a le cosmetiza, ori îmbunătăţi estetic, aceste realităţi pictate surprind vechile obiceiuri ale oamenilor care au pierdut lupta în faţa „maşinii" ori a sistemului comunist. Omagiul spiritelor oraşelor condamnate la declinul industrial apare în forma ruinelor unei civilizaţii abandonate. Eşecul industrializării lasă în urmă un peisaj dezolant, recuperat puternic de tendinţe artistice, estetice şi nu numai, precum: „factory lyrics" ori „industrial vintage". Declinul „culturii proletarilor" este însă conservat în amintirea uneltelor şi sculelor ce îşi pierd funcţionalitatea. Încărcate de trecutul superproducţiei pentru care au fost destinate, acum sunt mâncate de rugină şi umplute de praf.
Partea interesantă abia acum urmează. Iar pictura lui Zoltan Béla înregistrează aceste alăturări surprinzătoare. „Mastodonţii" şi uneltele nu au fost de fapt îndepărtate, pentru că oamenii au creat un ataşament afectiv şi chiar nostalgic faţă de ele. Aşa că, deşi par pedepsite, prigonite într-o lume digitală, postmodernă, viaţa lor mută continuă. În aceste fabrici dezafectate, printre mastodonţi şi utilaje vechi practic inutile, oamenii s-au reprofilat şi fac loc altor munci, fără să fie deranjaţi ori să le deranjeze pe acestea.
Lucrarea „Poster board" reprezintă o astfel de întâlnire bizară de obiecte-simbol călătoare în timp. Efigiile a patru preşedinţi de stat ai blocului ex-comunist sunt alăturate firesc pe gazeta de perete a fabricii şi nu într-un manual de istorie. Aceşti dinozauri ideologici fac parte din lumea est-europeană şi continuă să trăiască prin intermediul obiectelor-simbol cu care a fost construit socialismul.
Seria de picturi ce reprezintă automobilul Dacia este un alt canal de revalorificare a emblemelor socialismului. Imagistic, Dacia se suprapune încă peste ideea generică de maşină, funcţionând ca loc comun ori ca stereotip vizual.
Deşi adevărate, realităţile din pictura lui Zoltan Béla pot părea a aparţine unei lumi imaginate. Pentru a ascuţi atmosfera picturilor sale, Zoltan alătură în expunerea picturilor din seria fabricilor şi câte un „ready made" industrial. Întâlnirea acestor lumi în prezent este un fel de teleportare deschisă prin intermediul ferestrei picturilor sale.
Prin urmare, lucrările lui Zoltan Béla funcţionează ca o terapie ideologică de exorcizare a fantomelor trecutului, îmblânzindu-le la nivel artistic. Fiecare expoziţie a lui Zoltan Béla este ca un sequel, continuând cumva proiectul anterior, dar anunţându-l totodată pe cel viitor. „Self Reflecting 30" este caracterizarea în picturi clare şi limpezi, ca nişte simple propoziţii tăioase, a vieţii unei fete pe nume Anto. O viaţă de est-europeană trăită jumătate în comunism, jumătate în postcomunism, tranziţie şi democraţie.
O cronologie a imaginilor esenţial de banale ce leagă între ele sclipiri sincere de intimitate, dar şi amintirile

pagina alăturată:
Poster board

sus:
Victory

dreapta dedesubt, de sus în jos:
1. News
2. Subway station

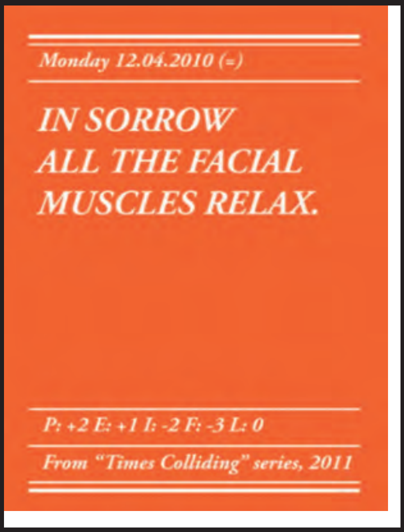
comune unei generații ajunse acum la vârsta de treizeci de ani. Imaginile pot arăta primele concluzii – unele, destul de categorice, altele, aproape duioase – ale cadranului ceasului privit tot mai des pentru a vedea timpul rămas. Iar pentru ca amintirile comune ale generației sale să poată fi individual recuperate ori descoperite, Zoltan Béla realizează câteva capsule autentice încărcate cu magia timpului. În ele sunt conservate: racheta-ascuțitoare, acuarelele „Pitic", jocul de cărți „Păcălici" ori „Animale din continente", cureaua uniformei de pionier etc. Acestea funcționează ca un trăgaci pentru saltul în universul imaginilor pictate dedicat lui Anto.
Picturile din „Self Reflecting 30" expuse la Point Contemporary, București, invită la realitatea intuită prin identificare afectivă cu personajul feminin Anto. Din picturi poți vedea ce-i place lui Anto și ce nu. Îi place, spre exemplu, să citească indiferent unde, fie în metrou, ca în lucrarea „News", ori pe caldarâm, ca în „The Reader". Ori îi mai place să capete cadouri, ca în „The first watch", „The gift II", „Christmas Joy" sau să le întoarcă, precum în „Supermom". Fina calitate, comun numită de portretist, este amplificată înspre întreaga atmosferă a picturilor lui Zoltan Bela. Întâlnirea razelor de soare, trecute prin fereastră, cu portrete modelate într-o lumină aurie, vermeeriană, are efecte magnetizante în imagini precum „Supermom" ori „The feeling".
Deși are educația academică și stilistică formată la „Școala de griuri de la Cluj", Zoltan Béla nu este nici crud realist, dar nici enigmatic romantic. Iar universul său nu este atins de probleme sociale ori încărcat de anxietate, crispare ori alienare. Așa încât pictura acestuia reușește să dea o față umană, domestică unor subiecte convertite politic ori propagandistic, precum ziua în care pioniera Anto a fost pusă la panoul de onoare („Pride"), ori cea în care Moș Gerilă venea la serviciul mamei cu cadouri („Christmas Joy").
În continuarea cronologică a acestui fir epic al transformării fetei în femeie, este introdus cel de-al doilea personaj al picturilor din „Self Reflecting 30". Acesta este Luca, băiețelul super-rapid, iar Anto este simbolizată de jucăria din mâna sa (Femeia elastic). Iar acest „nano-univers" sensibil și autentic îl închide în circuit pe tatăl căruia îi datorăm povestea pictată.
„Self Reflecting 30" se încheia cu lucrarea „Supermom". Acolo, în continuarea cronologică a acelui fir epic al transformării fetei în femeie, era introdus cel de-al doilea personaj al picturilor seriei „Self Reflecting 30". Această lucrare face, după cum se înțelege, legătura între cele două proiecte expoziționale.
și în seria „A certain time, a certain place, a certain state", imaginile se opresc cu precizia unui ac de ceasornic asupra unui singur personaj ce leagă acțiunile și cadrele tuturor picturilor. De această dată, Zoltan Béla desfășoară imagistic descoperirile universului aceluiași copil, și anume fiul său. Lucrările nu forțează realitatea, ba dimpotrivă, pudrează atent clipele de intimitate specifice primelor mari (care pentru un adult par însă mici) contacte unu la unu cu lucrurile, materialele, lumea în general. Așa că fiecare lucrare a acestei serii face o scurtă oprire magică asupra clipelor strălucitoare ale copilăriei pe care le și îngrijește pentru a nu dispărea amestecate, în grabă, între alte evenimente și preocupări. Un alt element important din picturile lui Zoltan Béla sunt ferestrele ce încadrează personajul reprezentat într-o atmosferă crepusculară, aproape de contre-jour.
Așa că, după expozițiile „Transition Icons" și „Self Reflecting 30", cea de la Little Yellow intitulată „A certain time, a certain place, a certain state" vine ca o continuare firească a unei istorii personale subiective ce oferă, prin puterea exemplului bine conturat, reprezentarea unei generații vii care a traversat comunismul, tranziția și capitalismul. Undeva în Europa de Est, într-un timp și o țară aproape la fel ca altele.

Zoltan Béla este născut la Târgu Mureș în 1977, trăiește și lucrează la București. A studiat la Universitatea de Artă și Design, secția pictură, Cluj Napoca. A avut expoziții personale: „A certain time, a certain place, a certain state", Little Yellow, București; „Self Reflecting 30", Galeria Point Contemporary, București; „Transition Icons", Galeria Carini&Donatini, Italia și a participat la expoziții de grup: „The Berlin Wall", Galeria Promenade, Vlore, Albania, și Galeria Carini&Donatini, Italia.

IOANA NEMEȘ

in memoriam

Foto: Timi Slicaru

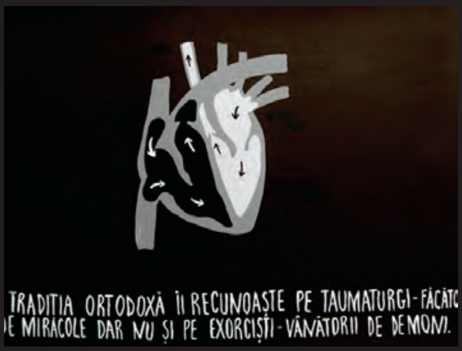


deasupra:
Times Colliding (solo show), Art in General, NY

mijloc, jos:
Monthly Evaluation, diorama, Fotogalerie, Vienna 2005

Cosmin Năsui: Care sunt reperele tale stilistice?
Ioana Nemeș: Îmi plac câțiva artiști, dar de obicei cei care au un discurs diferit de al meu. Îmi plac artiștii care își pun sufletul pe tavă, cu toate că lucrul ăsta poate fi interpretat în toate felurile, îmi plac artiștii emotivi, iraționali, dementi. Îmi mai plac artiștii care recunosc mediul pervers în care se scaldă și care joacă după regulile acestui sistem. Dacă ar fi să concentrez răspunsul la o propoziție, ar fi aceea că îmi plac artiștii care sunt sinceri cu ei înșiși în primul rând, pentru că asta se vede și în lucrările lor.
C. N.: Sunt de găsit reperele artistice în muzee sau în ateliere?
I.N.: Am fost foarte influențată de realitatea din jurul meu, de contextul în care trăiam în acel moment. Ce se întâmpla în jurul meu era mult mai direct, mai live și mai interesant, chiar dacă mai dureros, decât ce se întâmpla în cataloage și reviste de artă. Modul estetic pe care l-am ales a fost cel mai potrivit pentru a-mi comunica ideile cât mai bine cu putință. Reperele artistice nu înseamnă nimic fără un conținut pe măsură.
C. N.: Ai avut maeștri?
I.N.: Da, Iosif Kiraly a fost pentru mine cel mai important profesor din școală. A reușit să spargă cumva amorțeala și monotonia orelor de facultate. A reușit să predea fără să predea, să mă facă să caut informații și în afara orelor de curs. Pot spune că el mi-a conturat și felul de a gândi, atunci, în primii ani, când habar n-aveam ce vreau să fac, îndreptându-mă indirect spre arta conceptuală. Chiar dacă acum nu mai sunt artist, felul ăsta de a gândi în spirală logică mă ajută și în drumul pe care l-am ales (fashion design). E aproape ironic pentru că lui nu-i prea plăcea fotografia de modă! Se și observă cât de importantă a fost prezența lui în acele momente, pentru că în următorii ani a apărut ceea ce s-a numit atunci generația 2000. Chiar dacă acum se dovedește a fi doar o generație confuză și leneșă.
C. N.: Ai urmat învățăturile maeștrilor? Dacă nu, în ce mod le-ai ocolit?
I.N.: Întotdeauna am pus la îndoială regulile unui sistem. M-a fascinat ideea că în spatele fiecărei reguli există niște interese care s-ar putea să nu mă reprezinte pe mine, dar pe care mi se cere să le respect. Întotdeauna am fost pentru libertatea individului, oricât de bolnăvicioasă sau în afara legii ar părea această libertate.
C. N.: Aparții unei școli de pictură, grafică, sculptură, fotografie, decorative etc.?
I.N.: Aparțin unei școli de pictură, sculptură, grafică, fotografie etc.? Nu cred. Mă îndoiesc. Câți dintre cei care au terminat cursurile secției Foto-Video au făcut asta după terminarea studiilor? Asta chiar este o întrebare.
C. N.: Ai aversiune față de învățământul artistic românesc?
I.N.: Am o aversiune pentru întreg sistemul de învățământ românesc și nu doar pentru cel de artă. Atâta timp cât profesorii vor fi compensați cu salarii ce ating limita penibilului, cât bugetul pentru învățământ nu contează pentru guvern, învățământul românesc va fi tot așa, îmbătrânit, anchilozat și absurd. Trebuie să menționez și lipsa flexibilității, cei mai buni studenți nu au reușit să termine niciodată Facultatea de Artă pentru că orice libertate era imediat sancționată.
C. N.: Ești dezamăgită de arta românească?
I.N.: Arta românească este la nivelul potrivit stării de fapt a întregii realități românești. Suntem primitivi și avem un drum foarte lung de parcurs până la civilizație, și când spun civilizație, nu-mi iau neapărat ca reper Vestul.
C. N.: Îți pare rău că nu ai plecat din țară?
I.N.: Am tot plecat și m-am tot întors. Ideea de fugă pare naivă acum, după 17 ani de la Revoluție. S-a perimat. Nu mai ai unde să fugi pentru că deja ești înăuntru. Ești cetățean european cu drepturi depline, nu?
C. N.: Ți-a fost recunoscut talentul în România?
I.N.: Sistemul comercial inexistent m-a frustrat întotdeauna. Faptul că pur și simplu ceea ce faci nu contează pentru nimeni.
C. N.: Estul poate deveni mai interesant dacă nu mai aleargă în direcția Vestului?
I.N.: Categoric. Deja este.

Un interviu luat Ioanei Nemeș de **COSMIN NĂSUI** cu ocazia Bucharest Biennale 2, 2006.



sus (de la stânga la dreapta):
1. Monthly Evaluations 70 Days, 2006 Bucharest Biennial 2
2. Wall 2003, photography
3. The Healers (series), 2010

deasupra:
As a dreamer, CIV, Bucharest 2010

Ioana Nemes,Times Colliding exhibition at gallery Art in General, New York
Art in General is pleased to present Times Colliding, a solo exhibition of new and recent works by Romanian artist Ioana Nemes. Having just completed a five-year project of self-evaluation and recording, Monthly Evaluations (2005-10), Nemes continues to use conceptual strategies to explore the nature of chronology. Times Colliding debuts a new sculpture created especially for Art in General; this is the first time that Nemes' investigation of time has taken an architectural position in the gallery.
In writer Virginia Woolf's novel, Orlando, the clock plays the part of the antagonist, constantly interrupting the flow of Orlando's internal thought process to place the narrative in real time. Interested in highlighting the discrepancy between the clock and what Woolf termed "the timepiece of the mind," Nemes began to investigate her own perception of the passage of time. She objectively recorded her daily thoughts and experiences, measuring each day against a specific set of parameters: physical, emotional, intellectual, financial, and chance. This personal methodology of day-to-day evaluation became the Monthly Evaluations project; each day was recorded, color coded, analyzed, and filed away. The database of personal experience can also be read as a "timescape," a catalogue that Nemes constantly refers to, pulling out specific days and giving them physical form as wall drawings, paintings, and sculptures.
Times Colliding centers on a large-scale sculpture, the physical manifestation of a time collision. Saturday 22.09.2007 (1), a pale gray day inscribed with the words, FREEDOM AS ANOTHER FORM OF TRYANNY, AS ANOTHER WONDERFUL CAGE, cuts into and disrupts Monday 12.04.2010 (=), a bright red day that states IN SORROW ALL THE FACIAL MUSCLES RELAX. The intersection of days emphasizes Nemes' use of time as a malleable form, defying the linear narrative conventionally measured as past, present, and future. By giving materiality to her days, Nemes challenges viewers to think about their physical relationship to time and space. Times Colliding is a grouping of works that build on one another to create a parallel time, a capsule that is never static, but always accumulating.
Ioana Nemes' exhibition and residency are part of Art in General's Eastern European Residency Exchange (EERE). Nemes is the first Romanian artist to come to New York following Art in General's newest EERE partnership with Pavilion Unicredit in Bucharest, Romania. The EERE program gives artists an opportunity to create new work in a new context, and to interact with art communities in Eastern Europe and New York City.

Ioana Nemes (b.1979, Bucharest, Romania d. 2011, New York) was one of the most acknowledged and exhibited Romanian artists of her generation. Her work has been exhibited at SecessionVienna (2010), Istanbul Biennial, (2009), Smart Project Space Amsterdam (2009), U-Turn Copenhagen (2008), Prague Biennial (2007), Bucharest Biennial (2006), and Kunsthalle Fridericianum, Kassel (2006). She has participated in residencies at IASPIS Stockholm (2010) and Kulturkontakt Vienna (2004) and received the Future of Europe Art Prize from Galerie Für Zeitgenössische Kunst, Leipzig (2007).

Proveniența fotografiilor: arhiva artistei.

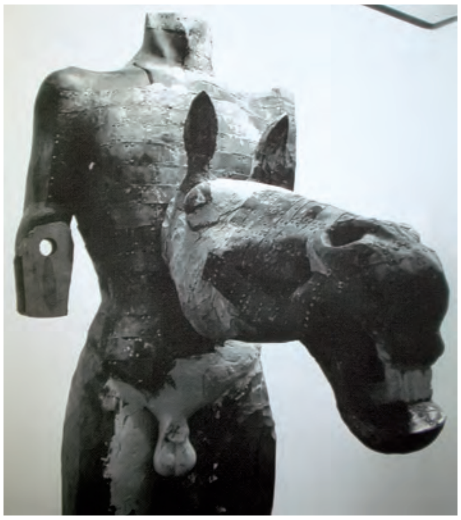
DARIE DUP

Expresivitatea restului amputat

stânga:
Auriga, 1985

mijloc:
Femei-marfă,1994

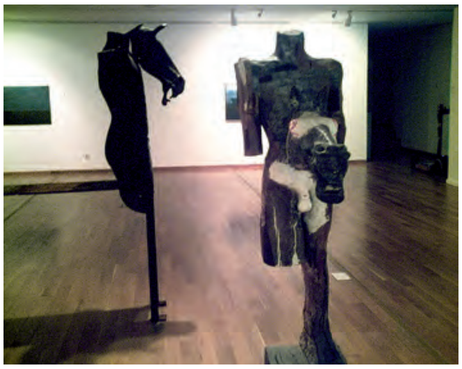
dreapta:
Soldați, 1987



text de **AURELIA MOCANU**
foto: **DARIE DUP**

Expoziţia naţională a tinerilor artişti grupaţi în Atelier 35, eveniment major organizat în 1988 sub coordonarea plasticienei Ana Lupaş, a fost găzduită de sălile fostei colonii de la Baia Mare. Acolo, dintr-o încăpere cu vedere plonjantă, Omul cu ciot _al lui Darie Dup „striga" la fel de sălbatic precum, cu aproape un deceniu înainte, buşteanul figurat şi pictat al lui Georg Baselitz, aflat la Muzeul Ludwig din Köln, în sala văzută de sus._

Când o statuie figurativă se frânge după legi imuabile de rezistența materialelor, ea capătă însă, prin extrapolare psihanatomică, o expresie misterios-dramatică. De altfel, există în vise un simptom sigur cu acest imaginar și, consecutiv în diurn, o anatomie emoțională a liniilor de fragilități expresive, exprimată și exploatată empatic mai ales în statuară.
În sculptura românească din ultimul sfert de veac se detașează un talentat secator de idoli: Darie Dup (n. 1959). Cu triplă ascendență de moț, grec și liceean în arte la Craiova, Dup își datorează formația bucureșteană sculptorului Paul Vasilescu, apoi pictorului-profesor de studiu al desenului Marin Iliescu și parteneriatului de atelier cu Maria Cocea. De timpuriu, imaginarul său profund este bântuit de spaima mutilării, dezmembrării, dislocării și amputării corpului. Dup își face sonor intrarea în peisajul bogat al anilor '80 din clasele de sculptură bucureștene, cu „pasul unui amputat": un fel de războinic corpolent, placat decorativ-sarcastic cu bucățele de aramă, o statuară-vestigiu, sălbatică și aulică în același timp. Personajul fără portret introduce în deprinderea de căutări armonic-constructiviste ale școlarității un tonus nou de expresionism barbar și eteroclit.
Artistul propune o manieră productivă a fragmentării corpului, asezonată cu răbdătoare și insolite soluții de parură a suprafețelor anatomice.
Darie Dup inaugurează câteva procedee expresive (și este adesea imitat ca marcă a tinerei sculpturi bucureștene): amputările drastice, de idol păgân, ale membrelor, prinderea nonșalant-gospodărească a câte unei prelungiri anatomice, ca de proteză, cu scoabe de dulgherie, placarea cu metal a lemnului crud sau pictarea lui pe strat de ghips și colarea de alte materiale pe suprafața lemnului. Pe Dup îl fascinează declarat fragmentarea anatomică, din care rezultă un repertoriu expresiv și personal de gesturi abreviative, fragmente de „mimoplasme", cum ar spune Marcel Jousse.
Înainte de anii '90, Darie Dup îl reimaginează pe anticul *Conducător de cvadrigă* ca trup fără brațe și fără cap, din pieptul căruia iese o țeastă de cal nechezând. Tot pe linia elenistică, un *kouros* imaginat de Darie Dup are corpul lipsă, dedus doar ca gol din inserarea membrelor și a capului. Din 1993, după un simpozion în Olanda (la Bosstraat, un sanatoriu având în parc sculpturi semnate de autori români), atenția lui Darie Dup pentru corpul în bucăți crește considerabil. Dup lansează seria *Tălpilor* naturaliste, secționate franjurat pe lungimea gambei, cu gol de turnare ce dă efect de cizmă. Tălpile coborând o scară, hipnotice ca într-un tablou de Magritte, sunt turnate în bronz, în diverse dimensiuni. Există și o variantă monumentală, din tablă vopsită în ciclamen, o talpă pășind pe o bară, lucrare executată la Simpozionul de la Galați (1999). Darie Dup concepe variante de *Soldați* cu picior-proteză, burtoși, gușați, derivații ale prototipului uman Vitellius: trupuri amputate în marș. Mai totdeauna retezați și de brațe, „pășitorii" primesc, în variantele mai decorate, poleială aurie pe ciotul paralelipipedic ori pe sexul modelat minuțios. Altă lucrare modulară, *Femeile-marfă*, este compusă din venusoide lubrice în vitrine-sarcofag, cu trupurile rotunjite longilin, din lemn pictat, garnisit cu un colaj. Și ele sunt amputate fie de brațe, fie de câte-un picior. Sunt printre singurele figuri din statuara lui Dup care au schiță de portret. Precedenta apariție feminină din imaginarul sculptorului are un apendice



în formă de coasă în locul creştetului şi cârje-suliţe care susţin înclinarea corpului, procedeu expresiv ce a făcut carieră la alţi colegi de generaţie, până la Marius Leonte. Poate că din pricina lipsei trăsăturilor feţei, mutilările, însoţite de insolite şi atente adaosuri de materiale decorative, nu sunt terifiante la Dup, ci oniric-teatrale. Par vestigii de idoli sau manechine barbare care şi-au pierdut integritatea prin hazard. Este tocmai miza de sorginte suprarealistă pentru tot ce lucrează artistul din anul 2006 încoace: un fragment ipostaziat metonimic, o ureche cât un portret. *Urechile* lui Dup sunt modelate naturalist în varii materiale (marmură, bronz, lemn), cu câte un soclu amplu cât un gheridon, din aceleaşi materiale, dar dispuse alternativ, în rimă faţă de „corpul-ureche". Gigantizarea fragmentului anatomic îşi are originea istorică şi rezonanţa de muzeu imaginar în fragmentele uriaşului împărat Constantin de la Musei Capitolini din Roma. Acum, în context postceauşist, prin participările ca invitat la seria expoziţională a grupului de opt pictori ai catedrei de la UNA, între 2005-2009, ansamblurile de urechi-gigantice ale lui Dup vizualizează excelent metaforic supravegherea poliţiei totalitare.

stânga, sus:
Auriga, 1985

dreapta, sus (2 imagini):
Personaje, 1988

mijloc, de la stânga la dreapta:
Personaj, 1991; Cădere, 1990; Fragmente, 2006

stânga, jos:
Ureche, 2005

IOSIF KIRÁLY

"Reconstructions"
docu-fictions of urban landscapes

interview by **ILEANA PINTILIE**

Ileana Pintilie: To what extent is your photography an objective or a subjective document, stemming from immediate perception as well as memory?

Iosif Kiraly: The function of objectively documenting reality, which has been photography's claim since its inception, is becoming more and more controversial. Nowadays, when the photographic image can be produced, modified, and disseminated more widely and efficiently than ever, we are confronted with a bizarre phenomenon. On the one hand, the credibility of a photograph from the documentary point of view is greatly diminished, yet on the other hand our fear of becoming the subject of an unauthorized photograph has increased. Photography is evermore perceived as a powerful instrument that does not document reality but rather manipulates it. My own photographs – I'm referring to the Reconstructions series – are meta-images, subjective interpretations of reality produced from objective fragments (component snapshots). In film there is a term for this kind of work: "docu-fiction," namely a fiction film made from documentary footage.

I.P.: Do you feel particularly close to a certain theme, such as the urban landscape? Or are you more interested in doing research into the society? What is the importance of trips, especially train journeys, in your life?

I.K.: Yes, the "urban landscape" is an important theme for me but not in the sense of architecture photography. It is one of the places in or through which one can see certain tendencies of society that populates and continuously changes the "landscape." In my photographic research, it has been my collaboration with Mariana Celac (and my acquaintance with her extraordinary research in the field of urban development/evolution) that helped me even more than my background as an architect. Together we have made many photographic trips and we have had many discussions about my photographs.
As for the train, I can say that it was an important element in my life. In the 1980s, I had to commute for two years by train, I spent 5-6 hours everyday day on it. After the year 2000, I would travel at least once a month from Bucharest to Timisoara (8-9 hours) to visit my increasingly aging parents who needed me more and more. During such trips, in addition to reading, I could meditate and recall many things, gestures, deeds which would otherwise have never reached the surface from the depths of my memory. The train compartment is an ideal place for meditating on themes such as time, space, memory, and perception. The world of the train inside the carriage is ruled by a different kind of time than the world as it is seen through the win-

pagina alăturată, dreapta sus:
Berlin – Marx-Engels

pagina alăturată (de sus în jos):
Hunedoara Castle
Lisboa – Oceanarium
Berlin – Europe Day
Berlin – Hermannplatz

dreapta, de sus în jos:
Yazd 3, 2005
Târgu Jiu, 2008
Sinaia Peleș, 2006-8
Bucharest – Cinema Feroviar
Bucharest – Christmas Time

Foto: arhiva artistului

dow of the moving train. The world is perceived by an observer inside a carriage differently than by someone who is standing outside and for whom the trains rush by. Perhaps it was not by chance that Einstein chose the train as one of the examples for better communicating his theory of relativity to the general public.

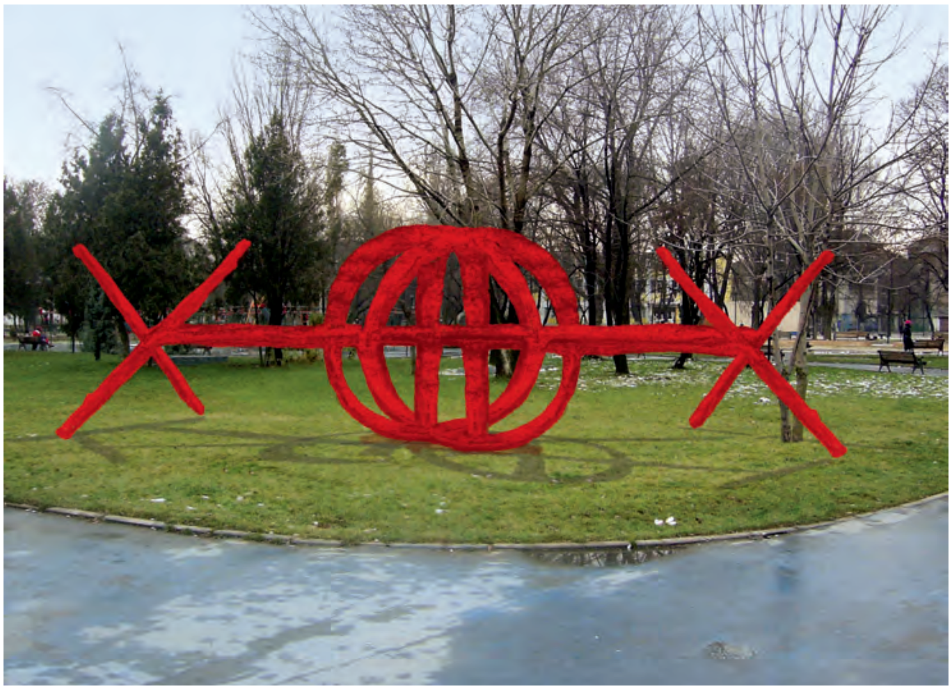
I.P.: Many of your photos, especially those inspired by Bucharest, seem to be also a social commentary (I am referring to the emblematic snapshots of stray dogs, for example). To what extent does this apply to the photos inspired by other locations, such as those taken in Iran?

I.K.: I generally do not start with the idea of making explicit social or political commentaries in my photographs. However, I do not exclude the possibility of such commentaries being made by certain viewers in relation to these images. I will tell you an anecdote: once a reporter from a Romanian TV channel came together with a cameraman for documenting one of my exhibitions on the Reconstructions project. While they were filming the exhibition, a well-known Romanian philosopher entered the gallery. After he had seen the work on display the reporter approached him for a short interview. “Mr. X, does it seem to you that the author of these photographs managed to represent in any way the matter of memory and of the passing of time in his images?” The philosopher replied: “What time? What memory? I do not see memory or the passing of time. I would rather construe these images as urban landscapes that speak to Romania's decline of and the fact that it has been anesthetized by so many disastrous governments with their mixing of traces of communism with aggressive and inhumane neo-liberalism.” I think that certain information regarding the past and the present, or regarding mentalities and political configurations can be inferred from the panoramas even when it comes to places where I did not photograph as systematically as in Romania.

Text apărut în revista online artmargin.com, 2009

MIHAI BALKO

L-a ajutat să descopere gustul libertăţii în gândirea plastică Ion Dumitriu, care i-a fost profesor în clasele V-VIII la Liceul „Nicolae Tonitza”. În facultate, cel care l-a încurajat pe aceeaşi direcţie a fost Napoleon Tiron. La Mihai Balko, componenta ideatică este esenţială pentru identitatea lucrării în „miezul” său, dar şi cu privire la datele ei formale.



text de **ADRIAN GUŢĂ**
foto: arhiva artistului

Traseul intenţiilor, căutările acestui sculptor aflat încă în coordonatele cronologice ale fie şi unui virtual Atelier 35, au evoluat de la credinţa în puterea de seducţie a unui „semn spaţial tactil” adesea de mici dimensiuni, a unei structuri volumetrice unice, autarhice am putea spune, însă totodată provocând reflecţia privitorului, spre o artă a tridimensionalului ce vine în întâmpinarea receptorului în contextul spaţiului public urban ori în cel al spaţiului natural tonifiant, o artă cu miză social-culturală explicită. Mihai Balko nu a abandonat însă căutarea esenţelor formale din universul obiectual, pentru a le pune în valoare…
Sculptura altădată destinată „percepţiei imediate”, uşor de purtat dintr-un loc în altul, şi-ar găsi acum, la alte dimensiuni, locul în spaţiul concret.
Mihai Balko extinde neagresiv, cu firescul ritmului său interior, teritoriul sculpturii, în plan conceptual, tehnic şi formal. Consideră acum plastica un act de responsabilitate socială din partea artistului, cu largă adresabilitate, care trebuie să determine publicul să-şi pună întrebări, să aibă reacţii; iar acestea să fie cât mai diverse în substanţa lor spirituală, pentru că vin din partea unor receptori inevitabil diferiţi. Astfel de reacţii nu ar face decât să confirme caracterul viu, dinamica artei contemporane, consonantă cu a civilizaţiei actuale. Arta de for, măcar o parte din ea, crede tânărul plastician, nu trebuie să se teamă să-şi asume statutul prezenţei temporare în spaţiul public – azi, peisajul urban se schimbă des şi spectaculos, mutaţiile tehnologice, explozia mediatică având importanţa lor în context; arta poate să răspundă prompt acestor evoluţii, chiar în plină stradă, stimulând noi tipuri de percepţie şi formarea altor structuri de mentalitate.
Mihai Balko afirmă: „Sculptura de for public trebuie să se elibereze de povara ideologică şi economică şi să transforme spaţiul public într-un spaţiu de dia-

pagina alăturată, stânga:
Mihai Balko – Rechinii roşii, instalaţie, Piaţa Presei Libere, Bucureşti, 2010

pagina alăturată, dreapta:
Mihai Balko – Coroana, proiect (fotomontaj), 2006

pagina alăturată, jos:
Mihai Balko – Car de foc, proiect (fotomontaj), 2006

dedesubt, de sus în jos:
Mihai Balko – Masa I, lemn, piatră, bronz, 2003
Mihai Balko – Transmutation to red, răşină, 2010

dreapta:
Mihai Balko – Inner land, lemn mesteacăn, 2010

log cultural. Obiectul amplasat în cadrul urban devine sculptură atunci când are capacitatea să genereze şi să regenereze spaţiul". Autorul nostru îşi concepe proiectele în funcţie de caracteristicile locului unde ar urma să fie amplasate, de încărcătura lui istorică, spirituală. Situl urban se poate remarca prin densitate simbolică (la care să contribuie evenimente, clădiri…) sau dimpotrivă – dar şi lipsa unor condiţionări în planul semnificaţiilor poate fi stimulatoare pentru artist. Lucrarea/instalaţia trebuie să interacţioneze cu spaţiul, să capteze vizual şi cu repercusiuni în plan mental receptivitatea trecătorului. La geneza proiectului contribuie determinant raportul afectiv şi ideatic al sculptorului cu spaţiul ales, dar poate interveni şi varianta în care o anume structură formală deja creată de autor să-şi găsească amplasamentul potrivit.

Expoziţia „Inserţie" din 2006, de la galeria bucureşteană Orizont, oferea pentru prima dată publicului repere ale preocupărilor lui Mihai Balko în zona artei destinate particularizării estetice a mediului citadin. Erau prezentate câteva proiecte, sub forma unor fotomontaje realizate pe calculator (machetele lucrărilor înseşi sunt lucrate în materiale diverse). Dintre acele propuneri, a fost concretizată în spaţiul real cea intitulată „Rechinii roşii", instalaţia fiind amplasată, conform proiectului, în Piaţa Presei Libere: aripile de rechin, roşii, reprezintă „un avertisment, o atenţionare", într-un spaţiu marcat de amintirea comunismului ca regim totalitar; lucrarea lui Mihai Balko, prezentă temporar în acel loc, s-a înscris în seria de intervenţii „Proiect 1990" – iniţiatoare şi coordonatoare Ioana Ciocan – derulate în 2010 în perimetrul ocupat de soclul statuii lui Lenin (de Boris Caragea), din faţa uriaşei clădiri care s-a numit până la Revoluţie Casa Scânteii. Proiecte care ar merita, în opinia mea, să apară finalizate la dimensiuni reale în spaţiul bucureştean, ar mai fi, între altele, „Coroana" şi „Car de foc".

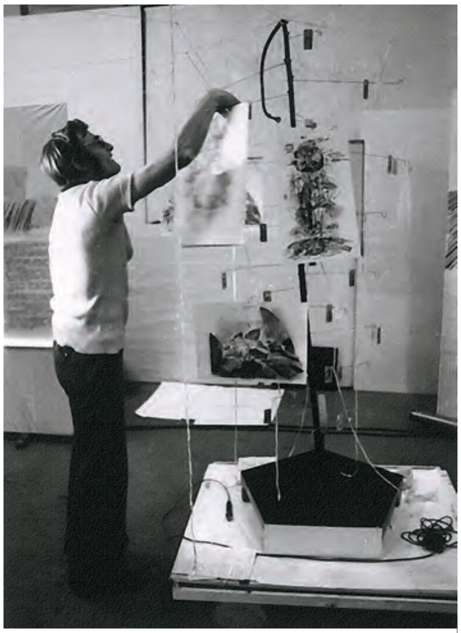
În 2010, Mihai Balko a participat la simpozionul „Art Forest" de la Sângeorz-Băi, iniţiat de Maxim Dumitraş. Lucrul în spaţiul natural, comunicarea cu acesta au dezvoltat un alt tip de experienţă pentru artist, aşa încât cele două lucrări ce au fost amplasate în acele frumoase locuri – „Inner land" şi „Altar păgân" – au structuri în care geometricul se armonizează cu organicul.

Dacă adăugam reperelor de mai sus altele mai timpurii, precum sculpturile din seria „Masa" (2002-2005, material prioritar folosit: lemnul) ori lucrări recente (majoritatea din 2010, răşină), sever geometrice şi particularizate cromatic, configurăm imaginea unei opere în desfăşurare care atrage de aproape un deceniu atenţia prin soliditate, dar şi dinamism, profunzime semantică, problematizare, însă şi printr-un „discurs" formal ce place ochiului, personalizat fiind în mai multe exemple de o convergenţă convingătoare între primitivism şi minimalism.

ȘTEFAN BERTALAN

Vârstele avangardei

text de **ILEANA PINTILIE**
foto: arhiva artistului



deasupra (de la stânga la dreapta):
1. Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea-soarelui, acțiune, Institutul de Arhitectură, București, 1979
2. Ștefan Bertalan purtând pe cap lucrare Bolți de aducere aminte, expoziția „Studiul 2", 1981 (foto I. Kiraly)

alăturat:
Nori la Orlat, desen tehnică mixtă, 1983-84.

pagina alăturată (de sus în jos):
1.Membrane, acțiune la Pădurea Verde, Timișoara, 1976
2. Floare de Datura stramonium, fotografie, 1973
3. Benzi colorate în copaci, fotografie în urma unei acțiuni, 1973

Cine ar fi crezut că și avangardiștii îmbătrânesc? Din această perspectivă, cei 80 de ani ai lui Ștefan Bertalan ne apar imposibil de acceptat: înflăcărarea romantică față de utopiile artei contemporane nu se potrivesc cu înțelepciunea senectuții.

Chiar dacă și-a legat numele și întreaga creație de România, Bertalan nu este un artist prea cunoscut pe aceste meleaguri, poate și datorită emigrației sale, la mijlocul anilor 1980, în Germania. În ciuda acestui fapt, el a ținut mereu legătura cu pământul natal, iar, după căderea Cortinei de Fier, a venit pentru lungi perioade de timp înapoi, în locul pe care l-a considerat mereu patria sa.

Bertalan și-a construit cariera artistică legându-și numele de orașul Timișoara, unde, la începutul anilor 1960, a poposit ca profesor de specialitate la Liceul de Artă. împreună cu Roman Cotoșman și Constantin Flondor, el a înființat primul grup experimental din România, Grupul 111, în cadrul căruia cei trei expuneau sub nume propriu, dar împreună, lucrări de artă abstractă, apoi constructivistă, și în cele din urmă lucrări de op art. Elanul artistic al acestor tineri a fost dublat de studii teoretice, de texte, citite și chiar traduse cu râvnă, din Victor Vasarely, Nicolas Schöffer, Yaacov Agam, Wassily Kandinsky sau Paul Klee.

Desenele din această perioadă, fine rețele de linii subțiri, au fost apoi amplificate și au condus la reliefuri din fire de nailon sau din bumbac, uneori chiar la obiecte tridimensionale (Demonul lui Maxwell). Recunoașterea națională a grupului, apoi cea internațională au venit în 1969, o dată cu participarea artiștilor la Prima Bienala Constructivistă de la Nürnberg.

Vizitând efectiv această expoziție, Bertalan a putut constata schimbarea artistică care se prefigura deja în preajma noului deceniu. După mărturisirea sa, aceasta ar fi declanșat schimbările stilistice și de concept, care l-au condus în scurt timp spre alte orizonturi artistice. Sub efectul studiilor de bionică, desfășurate la Cercul condus de profesorul Eduard Pamfil, Bertalan se orientează în anii 1970 spre un univers organic, tot mai vizibil în desenele sale de atunci. Interesul lui s-a îndreptat spre filozofia științei, spre teoriile legate de matematică, fizică, biologie, comunicare, cibernetică, luând astfel contact cu teoria fractalilor a lui B. Mandelbrot, cu teoriile lui Norbert Wiener, Max Bense, Abraham Moles și ale altora.

Fondarea Grupului Sigma (1970-1974), după plecare lui Cotoșman, prin asocierea la proiecte artistice comune a mai multor tineri absolvenți, deveniți și ei profesori la Liceul de Artă din Timișoara (dintre care permanent va rămâne doar Doru Tulcan), l-a condus pe Bertalan spre o muncă fructuoasă în echipă. Dintre proiectele de grup, cel mai cunoscut a fost Turnul informațional (1970), care îngloba teorii ale cunoașterii științifice contemporane și ale informației, oferite spațiului public. Caracterul utopic al acestui proiect nerealizat păstrează ideea generoasă de deschidere spre arii urbane, neglijate din punct de vedere artistic.

După 1974, colaborarea cu Grupul Sigma slăbește, atât Bertalan, cât și Flondor și Tulcan se orientează spre cercetări proprii. Bertalan se

dedică tot mai mult observaţiilor în natură, sprijinite de fotografii experimentale, acţiuni de durată şi chiar a ceea ce noi numim astăzi process art. Urmărirea creşterii şi dezvoltării plantelor, pornind din stadiul de sământă până la maturitate, îl conduce la o serie de lucrări apropiate de cercetările sale de bionică. Fasolea, conopida, floarea-soarelui sunt tot atâtea modele de dezvoltare biologică, în care artistul descoperă legităţi matematice şi ritmul de creştere - al conopidei de exemplu, conform cu şirul de numere al lui Fibonacci. Evoluţia plantelor supuse acestui tip de experiment era urmărită zilnic prin fotografii, desene sau notată cu observaţii, ca într-un fel de jurnal.
Din aceste cercetări au luat naştere lucrări precum *Conopida*, expusă la Salonul anual de artă din Timişoara, în 1977, Fasolea, dar mai ales Floarea-soarelui, proiect de care s-a ocupat în vara anului 1979. în decembrie, la invitaţia lui Andrei Pleşu, Bertalan a realizat o acţiune la Institutul de Arhitectură din Bucureşti. Acţiunea s-a desfăşurat în jurul unui obiect-fetiş, o plantă uscată de floarea-soarelui, de care a suspendat diferite desene şi pagini de jurnal. Textul, citit de artist sau înregistrat pe bandă magnetică, consemna aceste observaţii făcute în urma unui proces artistic de durată.
între timp, după 1978, se observă în creaţia lui o revenire la desen, considerat un mijloc esenţial de expresie artistică. Indiferent cum este utilizat, desenul îl exprimă însă întotdeauna pe artist, eul său profund, aflat în căutarea unei poezii subtile, găsite printre plante şi nori. în cazul său, desenele pot fi considerate modalităţi de expresie artistică, dar şi existenţială, o modalitate de a comunica cu lumea sau cu posteritatea. Textele lui, scrise în română, maghiară sau germană, împletesc observaţii obiective cu unele subiective, sau chiar cu constatări personale sau de natură politică.
Ultima sa participare la o expoziţie diin România, la „Studiul 2" din 1981, a fost extrem de intensă pentru artist: marcat de dispariţia tatălui său, îi dedică acestuia o lucrare de mari dimensiuni, intitulată Tussilago Farfara, după numele plantei de podbal. Din crengi flexibile, Bertalan a realizat o structură vegetală de mari dimensiuni, ca un fel de „adăpost" sau un „cuib", iar dedesubt a aşezat două piese din lemn peste care a pictat portretul tatălui. Această lucrare a fost completată cu Bolţi de aducere aminte, o compoziţie pornind tot de la o structură vegetală, rămasă parcă neterminată. Rafinate prelucrări ale lumii vegetale, pe care o studiase timp de decenii, aceste lucrări caracterizează o perioadă nouă, de sinteză, în care se afla artistul în momentul în care ceruse să emigreze în Germania şi fusese dat afară din învăţământ.
Importanţa lui Bertalan în arta românească este mai mare decât s-ar putea crede, el reprezentând un tip (destul de rar) de artist pentru care creaţia este parte intrinsecă din viaţa lui. Această împletire dintre artă şi viaţă, de obicei distincte, conferă operei sale un caracter sincer şi oarecum tragic, făcându-l vizibil pe cel care-şi asumă destinul, trăit doar în planul conceptelor artistice.

CĂTĂLIN GUGUIANU

Nuit Blanche
2006, Paris

Échalier*: n. m. 1530. lat. scalarium (Larousse)*
1. Scăricică permiţând trecerea unui gard viu.
2. Barieră mobilă, la intrarea într-un staul.
Pârleaz : s.c. *Echivalentul românesc al termenului* échalier
Trebuie să te înarmezi cu curaj pentru a sări Pârleazul!

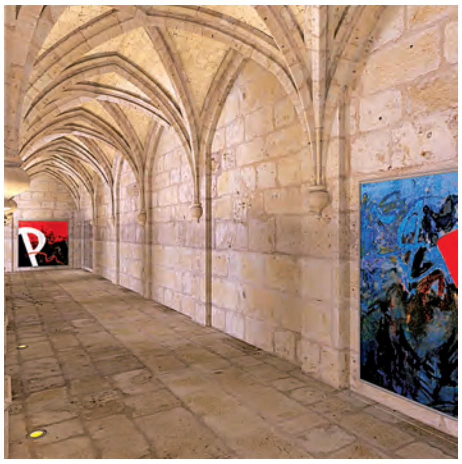
L'ECHALIER –PÂRLEAZU'

text, imagini de **CĂTĂLIN GUGUIANU**

„Pârleazul" este metafora metisajului cultural, al mixităţii de genuri; este pasajul între două lumi distincte, Estul şi Vestul, trecutul şi prezentul, înaltul şi Abisul.
Este vorba de o instalaţie-performance, concepută ca un parcurs iniţiatic într-o mănăstire imaginară, parcurs jalonat de compoziţii în care am operat cu majuscula „P".
Vizitatorul urmează un traseu descoperind succesiv, în fiecare unghi din mănăstire, uleiuri pe pânză, plasate alături de oglinzi, pe care sunt proiectate, digital, aceleaşi imagini, de o maniera repetitivă, astfel recompunând, neîncetat, litera „P".
Ajungând la ultimul culoar, vizitatorul găseşte în stânga sa „pârleazul"; trecându-l, descoperă, în centrul curţii, un proiector care, cu fasciculul său vertical, reprezintă simbolul experienţei pe care a trăit-o.
Acesta este scenariul filmului pilot, animaţie 3D, prezentat în buclă cu ocazia evenimentului „Nuit Blanche" 2006, la Paris, pe terenul de sport al liceului „Charlemagne" din centrul oraşului, teren care are în incinta sa cel mai vechi vestigiu parisian, fortificaţia Philippe Auguste.

Elementul-cheie al acţiunii a fost o coloană luminosă de 2000 de metri înălţime, asigurată de un proiector militar, plasat în spatele ecranului gigantic pe care a avut loc proiecţia; astfel încât fascicolul luminos virtual de pe ecran se prelungea cu cel din spaţiul real.
Tot terenul a fost sonorizat cu un mixaj pe care l-am făcut personal din fragmente din:
Cecilia Bartoli – Händel „Come nembo che fugge col vento",
Toaca – percuţie creştin-ortodoxă de la mânăstirea Putna,
Asian Dub Foundation – „Oil",
Bourvil – „Salade de fruits".

Mulţumesc încă o dată, pe această cale, instituţiilor pariziene care şi-au dat concursul la materializarea acestui proiect: ICR Paris, Pick Clops, Direcţiunea „Nuit Blanche", Primăria arondismentului 4 şi Prefectura de Poliţie a oraşului Paris.



WANDA MIHULEAC

Dans la peau de la peau&sie

Editura Transignum
Nuit Blanche, Paris
6 octombrie 2007

stânga:
Nuit blanche performance

dreapta:
Nuit blanche animation

stânga, jos:
Nuit blanche Paris animation

dreapta, jos:
Nuit blanche Paris – Marta

text de **WANDA MIHULEAC**
foto: arhiva artistei

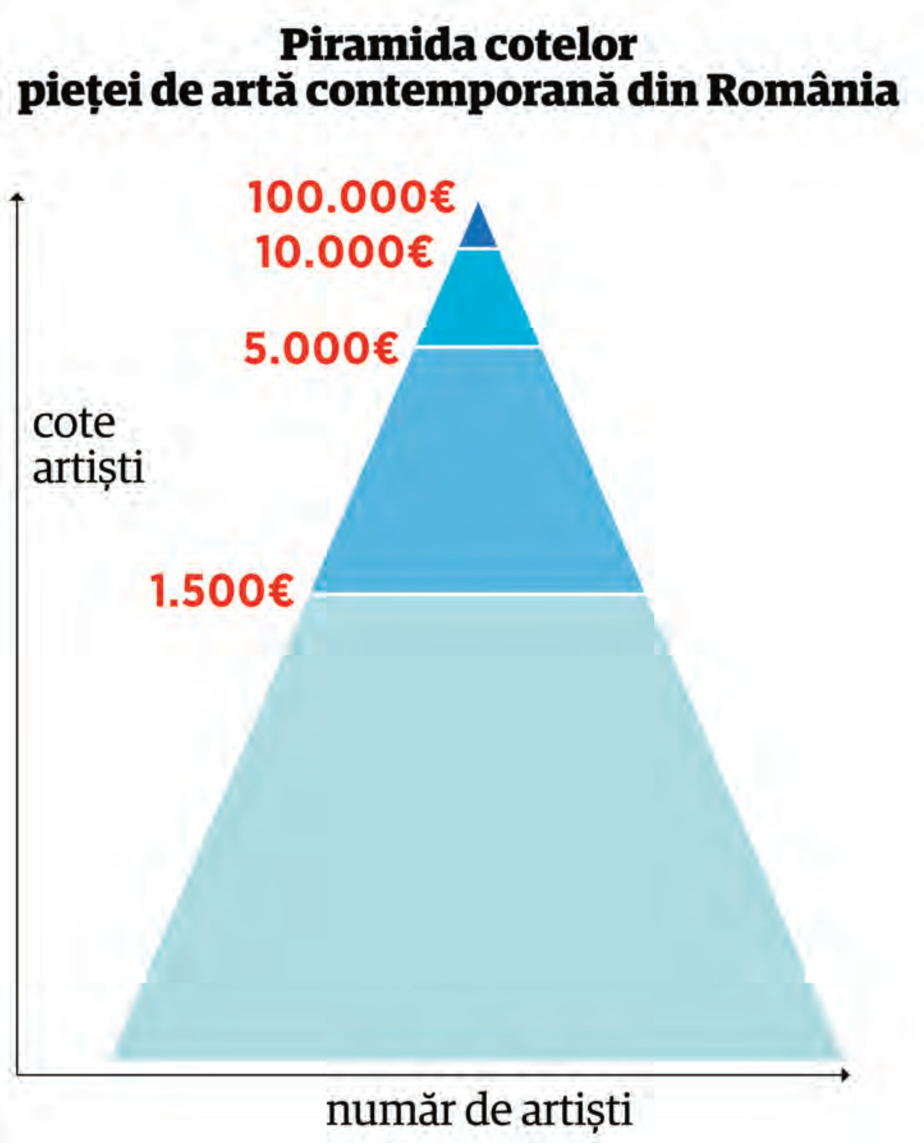
Acţiunea „Dans la peau de la peau&sie" a constat într-o proiecţie a video-ului realizat de mine şi de A.Michelet, pe o bandă sonoră de J.L. Dhermy, cu vocile poeţilor Magda Carneci şi Jean Portante care interpretau textele scrise pentru acest film şi pentru Noaptea Albă pariziană. În faţa acestei proiecţii, un grup de studenţi de la Academie des Beaux-Arts din Paris, conduşi de Marie B (Marie Cazeneuve – performeuză, actriţă şi coregrafă), au creat o performanţă colectivă, foarte apreciată de publicul ce se plimba pe rue de la Roquette pe la ora 1-2 noaptea.
www.transignum.com/evenenemets/nuit blanche 2007

8 Ancheta de artă
Art inquiry

Culorile pieţei de artă contemporană din România

text de **COSMIN NĂSUI**

Piaţă de artă din România este încă atipică, nerespectând regulile generale ale pieţei de artă internaţionale. Analiza de mai jos sintetizează observaţia atentă a datelor tranzacţiilor de pe piaţa de artă contemporană românească din ultimii cinci ani. Toate cifrele exprimate se vor referi la moneda euro, pentru o raportare mai uşoară la alte pieţe de artă.



Piramida cotelor

La scară globală, preţurile artei sunt stabilite de colecţionarii de artă prin intermediul reţelelor profesionale de tipul galeriilor, al instituţiilor, caselor de licitaţie ori târgurilor de artă. Cotele financiare ale artiştilor sunt legate de valorile estetice şi de cele istorice, însă pot fi analizate separat de acestea.
Preţurile valorilor cotelor artiştilor români sunt realizate în cel puţin câteva moduri: sistemul public de achiziţii prin licitaţii, vânzări finalizate prin contracte autentificate legal, comenzi contractuale publice sau private. Dincolo de aceste sisteme de vânzări legale, se întinde piaţa neagră de artă.
Piaţa de artă, fie albă ori neagră, se distribuie pe o piramidă asemănătoare cu cea a lanţului trofic.
Baza piramidei este formată din mai mult de jumătate din numărul total de artişti. Din punct de vedere financiar, cotele acestei categorii nu depăşesc 1.500 de euro. În această largă categorie, sunt toate tipurile de artişti: fie cei tineri, care nu au un sistem de promovare, dintre care abia câţiva vor trece la următorul nivel, fie artişti care nu au beneficiat de o susţinere financiară, deşi au avut poate o expoziţie promiţătoare, însă nu a urmat un trend ascendent, fie chiar artişti încă neexploataţi şi nedescoperiţi ca talent, dar şi ca potenţial de valorificare financiară.
Nivelul următor, cuprins între 1.500 şi 5.000 de euro, este cel al artiştilor sprijiniţi de un sistem financiar bazat pe negustori (art dealers), colecţionari, investitori sau pe promovarea prin portofoliul unei galerii, instituţii, fundaţii de artă etc. Circuitul acestor lucrări este conectat internaţional măcar prin prezenţele expoziţionale ale artiştilor în afara ţării. În această categorie, costurile producţiei, dar şi câştigurile se împart între parteneri, indiferent de culoarea pieţei de artă.

Tranzacțiile care depășesc 5.000 de euro și sunt până în 10.000 de euro constituie pătura a treia din vârful piramidei. Cumpărătorii din această categorie sunt persoane ori instituții internaționale care alcătuiesc o colecție de artă pentru prestigiu, dar și pentru investiție financiară. Cotele care depășesc 10.000 de euro sunt deocamdată vârful vârfului piramidei, prin racordări cu alte piețe de artă depășind chiar 100.000 euro. Acești artiști pot fi numărați pe degete.

Galerii versus case de licitație

Pentru că piața de artă contemporană românească depinde mai mult de colecționarii ocazionali, cotele artiștilor sunt făcute de către galeriile de artă. Acestea promovează artiștii din portofoliu, folosind târgurile de artă internaționale pentru creșterea cotei artiștilor și a prețurilor obiectelor de artă. Garantarea și autentificarea este făcută prin referințe externe pieței românești.

Casele de licitație de artă operează în principal tranzacții de artă către clienții cumpărători din România. Referințele externe nu pot fi folosite decât ca estimări, de cele mai multe ori tranzacțiile publice făcându-se la prețuri mai mici decât cele din galerii. Cele două modalități de referințe și prețuri nu ar trebui privite ca sisteme financiare concurențiale. Galeriile se adresează în principal primului colecționar, cumpărător, iar casele de licitație celor ce urmează în lanțul vânzărilor ulterioare succesive. Totuși, într-o piață tânără de artă cum este cea românească, cele două sisteme se află într-o concurență din care casele de licitație par să iasă câștigate.

La rândul lor, casele de licitație de artă din România indexează prețurile în sisteme de referință internaționale precum www.artprice.com. În acest mod, piața de artă din România este racordată la cea globală, iar prețurile de pornire, de adjudecare și estimările sunt transparente la câteva clickuri distanță, printr-o înregistrare online la baza de date artprice.

În plus, din 2010, Casa de licitație Armark monitorizează și procesează toate vânzările publice (prin licitație de artă) din România, din ultimii 15 ani (1995-2009). Indexul oferă cotațiile istorice și actuale ale artiștilor tranzacționați pe piața de artă și alcătuiește randamentele anuale ale artiștilor români. Spectacolul emoțional al licitării este transmis în direct online pe site-urile caselor de licitație, iar clienții pot opta pentru modalitatea de licitare online.

Magazinul Național de Artă Contemporană

O altă funcționare atipică apare și din faptul că, deși în ultimii șase ani s-au înființat Muzeul de Artă Contemporană din București, bienalele internaționale de artă contemporană – Bucharest Biennale, Bienala Tinerilor Artiști, Bienala de Gravură Experimentală, apoi rețeaua institutelor culturale românești din străinătate și galeriile private din România care au ajuns să formeze un circuit integrat, totuși nu a luat încă ființă un târg de artă contemporană.

Există însă un Magazin Național de Artă Contemporană (MNdAC), deschis într-un spațiu privat din București, care practică o politică comercială de trei prețuri fixe: 400, 700 și 1.000 de lei. MndAC încurajează accesibilitatea artei contemporane, iar artiștii prezenți în magazin nu fac rabat la calitate, ci, eventual, doar la dimensiunile lucrărilor de artă. Lucrările MNdAC sunt afișate online[1], unde pot fi vizualizate și rezervate pentru a fi apoi cumpărate.

Traficanții de artă vie & piața neagră de artă

Arta se comercializează ca o marfă, ca un produs pe o piață culturală. Arta românească contemporană nu a rămas neatinsă de aceleași boli ca și cele ale politicii, sportului ori ale culturii românești.

Există câteva persoane care, intrate în lumea artei, au devenit prezențe mai constante decât artiștii ori creativii. „Samsarii de artă" iau lucrările de la artiști și le vând clienților, cu comisioane, dar fără contracte. Colecționarii, persoane cu un statut social recunoscut, orbiți parcă de valoarea lucrărilor, nu își dau seama de pericolele la care se expun când își alcătuiesc astfel colecțiile.

Asta pentru că oricând, aproape oricine, poate pune la îndoială proveniența lucrărilor de artă, ca și furate, atunci când nu există o formă de contract legală. Prețurile tranzacțiilor din piața neagră fiind exprimate verbal, construiesc într-un timp relativ scurt o cotă toxică artistului, cotă care de multe ori nu poate fi certificată apoi prin tranzacții publice constante. Colecționarii, la rândul lor, nu pot justifica legal proveniența și prețul de achiziționare al lucrărilor de artă și apelează cel mai adesea la soluția de compromis a actului de dar.

Idealul oricărui artist este ca lucrarea sa să ajungă într-o colecție de artă cât mai profesionistă și nu într-una de ocazie.

Perspectivele pieței de artă după ieșirea din criză

Potențialul segmentului artistic românesc contemporan stă pe două mari valori ce sunt privite momentan ca mari defecte.

Prima este cea a amorțelii și beznei așternute peste artă și artiști, ce face ca orice gest-inițiativă să capete importanță notabilă.

A doua valoare este aceea că talentele sunt tranzacționate simbolic și financiar ca materie primă, atât intern, cât și extern, lipsite de o prelucrare și împachetare corespunzătoare. (Cazurile de artiști care au beneficiat de monografii sau de prezențe în albume ale unor edituri importate, marketing și promovare sunt exemplare pentru creșterea cotelor de imagine și mai ales a celor financiare.)

Criza simțită pe scena artei contemporane a forțat ieșirea la export a creației și a creativilor români cu atât mai mult cu cât țările occidentale și-au stabilizat ceva mai repede situația financiară a sectorului cultural-artistic.

Statul creativ nu rămâne fără resurse creative chiar și într-un export accelerat al acestora pe alte piețe de artă din lume. Dimpotrivă, succesele financiare de pe piața externă trag în sus creșterile cotelor artistice ale pieței interne, iar câștigurile obținute sunt direcționate în România în inițiative independente gen „artist run space". În condițiile de criză ale anilor 2009-2011, în România s-au deschis mai mult de zece astfel de spații.

Conform studiului „Efectele crizei asupra operatorilor culturali", efectuat de Centrul de Cercetare și Consultanță în domeniul Culturii, până la începutul crizei, industria creativă avea un număr de 180.450 de angajați, adică 4,19% din totalul forței de muncă active, mai mult decât sectoarele mineritului sau hotelurilor și restaurantelor[2]. Cifrele rămân în continuare îmbucurătoare.

Viața economică relativ scurtă a creațiilor pe timp de criză ar trebui să crească simțitor. Reducea riscului de investiție se va resimți în special în alegerea mijloacelor de exprimare artistică. Mediile tradiționale și creația materializată în obiecte de artă vor avea de câștigat datorită potențialului ridicat de tranzacționare.

Colaborările artiștilor în expoziții și manifestări de grup au avut de câștigat, după cum și participările lor la proiecte de implicare socială cu vizibilitate și notorietate pe măsură.

Migrația pe internet a informației, suplinirea lipsei cataloagelor, afișelor și invitațiilor prin folosirea intensă a mediulUl electronic online a dinamizat circulația ideilor creative. Grupurilor de discuții „nettime", „incepem" etc. li s-au adăugat site-uri de profil cu echipe de redactori și moderatori ce impun o atitudine proaspătă și neconvențională jurnalismului cultural.

Mult prea devreme pentru a trage concluzii chiar și intermediare, putem deocamdată promite înregistrarea evoluției pieței de artă din România într-un număr viitor.

[1] *http://mndac.blogspot.com/*

[2] *http://culturadata.ro/Efectele_crizei_rezumat.pdf.*

despre arta în spaţiul public

A consemnat **SIMONA VILĂU**

ANCHETA

opiniile artiştilor, criticilor, profesorilor şi specialiştilor din domeniul Public Art

Ancheta propusă pentru numărul curent al revistei ARTA vizează opiniile artiştilor, criticilor, profesorilor sau specialiştilor din domeniul Public Art, opinii ce au răspuns chestionarului propus de redacţie.
Scurtul dar cuprinzătorul chestionar a dorit să evidenţieze atât părţile pozitive ale spaţiului public românesc în relaţia sa cu arta contemporană (şi nu numai), precum şi să semnaleze nereuşitele, erorile, neajunsurile şi lacunele aceluiaşi spaţiu public, atât la nivel estetic şi conceptual (formal), cât şi la nivel de infrastructură, legislaţie, administraţie, limite, prejudecăţi sau tare locale (nivel funcţional).
Veţi putea citi părerile a treisprezece specialişti, direct (oficial) sau indirect (teoretic şi cultural) implicaţi în problematica acestui subiect controversat şi eminamente deschis.

1 Numiţi 1-3 exemple excelente de monumente sau de artă în spaţiul public (mozaic, frescă, ambient compus din elemente diferite etc.) din Bucureşti şi, de asemenea, 1-3 exemple de pe teritoriul României. Care ar fi elementul comun pentru excelenţa exemplelor alese?

2 Numiţi 1-3 exemple mai puţin reuşite de monumente sau de artă în spaţiul public din Bucureşti şi 1-3 exemple din ţară. Care ar fi elementul comun al realizării lor mai puţin împlinite?

3 Care ar fi cauzele pentru care domeniul artei în spaţiul public este în suferinţă în România? Ce detalii (carenţe) legislative, politice, administrative, sociale, culturale şi artistice vi se par nocive? Aţi putea da câteva exemple din experienţa personală?

4 Ce sugestii de ameliorare a situaţiei artei în spaţiul public aţi putea face?

dr. SORINA JECZA
președinta Fundației Interart TRIADE Timișoara

1 Fiind vorba de o conjuncție, artă și spațiu public, exemplele bune care îmi vin în minte respectă tocmai această relație dintre obiect și locul/modul unde/cum este amplasat obiectul artistic: *Monumentul de la Sighet*, concept de arhitectul Radu Mihăilescu, *Monumentul Holocaustului* gândit de Peter Jacobi la București și, în primul rând, modelul absolut de *insert* în spațiu – triada brâncușiană de la Târgu Jiu.
La Timișoara, locul unde de câțiva ani încerc să fac viabil un proiect de artă în spațiul urban, prin Grădina Triade sau proiectul Timișoara XXI (ambele proiecte realizate în parteneriat cu Primăria Timișoara), realizarea pe care o prețuiesc o constituie exercițiul de creare în spațiul orașului a unui „traseu" artistic evocator al momentelor Revoluției din 1989. Prezența lor are o justificare, implică o narațiune, are substanță autentică, cu toate inegalitățile, inerente atunci când este vorba de un număr mai mare de autori. Proiectul în ansamblu este foarte valid. Elementul care unește aceste proiecte îl constituie dialogul dintre lucrarea de artă și spațiul cu care vine în contact, pentru că opera nu este concepută ca un obiect autarhic, indiferent de locul în care este postat, ci se mlădiază după acesta, comunică cu el.

2 Pentru București, exemplul cel mai neferícit îl constituie, în opinia mea, Piața Palatului, unde, la o distanță de câteva sute de metri sunt așezate lucrări care se contrazic stilistic, anulându-se reciproc. Raportul de înălțime față de spațiu, modul de a se insera în spațiu creează o impresie neplăcută de agresivitate.
Ca exemple din țară, aș invoca doar statuile ecvestre sau personajele istorice în postură eroică, care, mimând stilistic anvergura marilor epoci istorice, reușesc să creeze doar jalnice decoruri de operetă. Ele se regăsesc pretutindeni, mai cu seamă în piețele centrale ale orașelor (vezi Cluj sau Arad) și sunt produse mai degrabă ale unei politici naționaliste, decât produse artistice.
Elementul care le este comun acestor lucrări este lipsa de autenticitate, izvorâtă dintr-un răspuns simplist, neinteriorizat, al unei comenzi de natură extra-artistică (de cele mai multe ori politică).

3 Suferința artei în spațiul public din România însumează toate suferințele celor 3 concepte invocate: artă – spațiu public – România, și anume lipsa perspectivei, a viziunii și a coerenței dintre parte și ansamblu. Arta în spațiul public este un insert care trebuie să fie armonic cu mediul ambiant, să-i respecte legitățile, fără a-l agresa; or, noi suntem încă în faza în care se lucrează spontan, parțial și egocentric, prin adiții succesive de elemente, în totală ignoranță a ansamblului. Sunt tare care se regăsesc la toate palierele vieții sociale și care sunt oglindite, fatalmente, și de modul în care apare arta în spațiul public – discreționar, întâmplător, haotic.
Carențele și factorii care acționează nociv? Lipsa planurilor urbanistice care să determine nevoile de insert de artă, lipsa susținerii financiare sau a facilităților financiare, care să stimuleze apariția unor lucrări în spațiul public, lipsa educației artistice care să dezvolte din interior nevoia obiectului artistic.

4 Punctual, aș vedea nevoia promovării așa-numitei Legi a procentului pentru artă, care implică introducerea în bugetul unei construcții de o anume valoare a unei cote procentuale dedicate artei (această cotă variază în țările europene între 1-5%), apoi crearea unor grupuri consultative, formate din oameni de specialitate – artiști, arhitecți, la nivelul orașelor, care să gândească felul în care doresc să arate orașul lor; introducerea unor locații pentru care să se poată face concursuri, în planurile de dezvoltare a localităților; să se poată invita artiști pentru a vitaliza artistic spațiul; reglementarea dezvoltării, prin proiectarea unor locații destinate obiectului de artă. Iată numai câteva sugestii de ameliorare a stării în care se află arta în spațiul public în România.

RALUCA ILARIA DEMETRESCU
artist plastic,
coordonator Alert Studio – Pink Code, București

1 *Statuia Aviatorilor* din Piața Aviatorilor, București; *Monumentul Eroilor Sanitari* din Piața Victor Babeș, București; *Dorobanții* de pe Podul Anghel Saligny de la Cernavodă.

2 *Memorialul Renașterii* (țeapa lui Ghilduș) din Piața Palatului, București.

3 Banii lipsă și incultura crasă a românilor, atât în domeniul artei clasice, cât, mai ales, în cel al artei contemporane. În primul rând, ar trebui introdusă în școli educația artistică teoretică și mersul la expoziții cu clasa, învățătoarea, profesorii etc. Apoi, să mai scoată bani de la buget și pentru artă, nu numai pentru monumente costisitoare.

4 Transparență mai mare a concursurilor pentru realizarea monumentelor și o plată mai aproape de realitate a monumentelor care au câștigat concursurile.

SIMONA DUMITRIU
asistent universitar și cercetător UNAB

1 În fața acestor întrebări, mi-am pus problema criteriilor de selecție: nu cumva avem de ales între posibile ne-ratări și dezastre totale, mai degrabă decât să putem discuta despre excelență pornind de la criterii estetice și urbanistice clare?
În cadrul acestei dileme, răspunsul meu nu vizează deci monumente excelente, ci mai mult situații, un eventual potențial al unor locuri, sau indulgențe subsumate intenției bune și calității artistului (vizează deci virtualități în locul realității „de pe teren").
În București, ar putea fi în acest sens nominalizate: *Mausoleul* din Parcul Carol (fostul „Monument al Eroilor luptei pentru libertatea poporului și a patriei, pentru socialism") – pentru încărcătura istorică și disputa contemporană care l-au înconjurat și pentru că ar fi unul din locurile în care s-ar putea construi un eventual Parc al Statuilor din perioada comunistă, nu pentru nostalgici, ci pentru a putea fi asigurată funcționarea unui minim mecanism mnemonic.
Memorialul Holocaustului (Peter Jacobi) – pentru valoarea artistului și pentru calitatea anumitor elemente din cadrul ansamblului sculptural, al cărui impact este redus de amplasamentul greșit și mult criticat la momentul său. *Memorialul Holocaustului* este tot un compromis, între propunerile lui Peter Jacobi și intențiile, dorințele și pretențiile forurilor comanditare.
Al treilea monument: *Crucea Secolului*, lucrarea artistului Paul Neagu dedicată revoluției, acum situată, foarte formal, în Piața Charles de Gaulle – pentru că am privit-o într-o nouă lumină, aflând, întâmplător, că propunerea originală a artistului a fost amplasarea piesei de metal într-o stație de metrou – o aleg, deci, pentru a evidenția această nouă, virtuală, cheie de citire a „Crucii Secolului".
Pe teritoriul României, cel mai complex exemplu de colaborare a unui artist cu spațiul public rămâne, în continuare, traseul structurat de Brâncuși la Târgu Jiu.
Nu am inclus artiștii care lucrează cu spațiul public la nivel de intervenție, delimitându-mi răspunsul la problematica monumentului, a obiectului amplasat peren și reprezentând voința instituțională oficială. Altfel aș fi numit artiști precum Mircea Nicolae sau evenimente precum *Spațiul Public București* (2007) sau *Knotland* (2010) etc.

2 Le știm cu toții, le criticăm cu toții. Găsim pentru ele porecle, nume informale, notăm sumele astronomice pentru producție și bănuim corupția din spatele lor. Elementul comun: neadaptarea profundă a obiectului cu locația, nimic nu e site-specific și, dacă se poate, totul trebuie să se vadă, cu ochiul liber, de departe.
În țară, orașele mai mari sau mai mici sunt pline de obiecte bizare, cumul de statui din anii '60-'70, care par toate cumva opera unui singur sculptor, declinată când în piatră, când în metal. După Revoluție, ele au rămas să se piardă în aglomerarea crescândă din jurul lor – de semne publicitare, construcții efemere și clădiri de birouri, ajungând să devină monumente ale paradoxului, incapacității de transformare, contrastului între post-comunism și neo-capitalism etc.

3 Dacă ne gândim la monumente, vina principală o poartă legislația, deoarece adesea competențele între decizional și consultativ, între Ministerul Culturii și Comisia Națională a Monumentelor pentru For Public și structurile administrative (primării) se suprapun, în așa fel încât pot să apară în spațiul public obiecte, mai ales cu scop decorativ, de calitate îndoielnică, pentru care nu este consultat niciun artist/arhitect/urbanist.
Orice alte proiecte de artă în spațiul public (de la intervenții și instalații cu caracter temporar la graffiti sau obiect) sunt în general cu caracter privat, eventual finanțate în contextul unor proiecte culturale – neexistând canale de finanțare oficiale la nivelul primăriilor pentru acest tip de lucrări.
Un alt motiv de suferință al spațiului public este supra-aglomerarea cu monumente/ sculpturi/ obiecte decorative. Odată umplut la refuz, există puține șanse de a mai integra lucrări de valoare în centrul Bucureștiului – oricum, acestea s-ar pierde în marea de sensuri și calități diverse deja existente.

4 Sugestii: Includerea corectă în spațiul public din București a obiectelor-monument ale unor artiști importanți, precum Horia Damian, Paul Neagu, Peter Jacobi (în variantă necomanditată) etc. aducând astfel în prim-plan lucrări ale acestor artiști

și ale altora, produse altfel decât „pe temă", „la comandă" sau „în scop decorativ". Din partea tuturor comisiilor cu puteri decizionale: curajul de a „ascunde" monumente, sau de a finanța și monumente ascunse – i.e. curajul de a genera forme inovatoare de integrare urbană, spațială, a acestora si de a da bani pentru obiecte discrete, care să nu sară în ochi, ci să se lase, uneori, descoperite. Crearea și finanțarea publică, în parteneriat cu grupurile de artiști, a unor spații în aer liber, dedicate experimentului, în care să poată fi produse și văzute performance-uri, obiecte și instalații mai mult sau mai puțin efemere etc. Integrarea acestor spații în viața orașului ar fi și o modalitate de împrietenire a publicului cu arta contemporană.

CORINA DUMA

grafician, profesor asociat UNAB, doctorand cu o teză despre semn în spațiul public. Focus: București

1 În București, îmi place fântâna lui Virgil Scripcariu, (plasată în noul spațiu public amenajat în fața Bisericii Anglicane), pentru discreția și naturalețea cu care este integrată în peisajul urban, într-o perioadă în care, peste tot în România, vizibil înseamnă supradimensionat. Mai sunt de menționat *Crucea Secolului* de Paul Neagu (lucrare plasată inițial în piața Charles de Gaulle, apoi mutată temporar), *Memorialul Holocaustului* de Peter Jacobi, *statuia Aviatorilor,* ca lucrări monumentale care răspund adecvat temei. În țară: *Ansamblul Coloana Infinitului – Poarta sărutului – Masa tăcerii,* realizat de Constantin Brâncuși la Târgu Jiu, exemplu de coerență conceptuală, adecvare și actualitate prea puțin întâlnite după aproape un secol de la lansarea comenzii; apoi, *Cortegiul Sacrificaților de la Sighet* – autor Aurel Vlad.

2 Cel mai actual exemplu este, după mine, și cel mai nereușit: o producție semnată Bolborea – grupul statuar *Caragialiana* din fața Teatrului Național. Îmi pare scandalos faptul că piața Universității, și așa asfixiată de „zgomotul" vizual al tot felul de intervenții incoerente, a primit și lovitura de grație la scară grotescă și supradimensionată. Prin țară nici nu pot enumera rateurile, repovestite par hilare exemplele cu busturi cărora, după un timp, li s-au adăugat picioare sau domnitori a căror postură nu părea destul de eroică, drept urmare au „primit" în mâna liberă o spadă sau un topor.

3 Cred că, încercând să problematizăm situația artei în spațiul public, mutăm accentul pe obiectul artistic când, de fapt, problema este chiar a spațiului public din orașele românești, ce găzduiește, integrează lucrările de artă în discuție. Fără un demers urbanistic care să gândească și să proiecteze coerent toate funcțiunile, problema monumentelor în spațiul public este doar un detaliu al unei probleme mai largi. Din păcate, pentru monumente nu există variantă beta de testare, precum în cazul lansării pe piață a unui nou software în informatică. Judecarea ulterioară a calităților estetice, și mai ales a lipsei acestora, nu duce niciodată la o rezolvare concretă. Nimeni nu mai topește, dizlocă sau casează monumente. Tot din păcate, regretăm monumente valoroase care au fost topite în perioada comunistă și le înlocuim cu subproducții care vor popula spații publice viitoare și care au costat bugetul public sume substanțiale. Cauzele, la modul general, sunt oportunismul, interesele financiare ascunse în bugete exagerate ce permit o „redistribuire", lipsa de educație artistică, accentuate de indiferență, de ne-implicarea comunității, lipsa transparenței și a informării relativ la concursurile în urma cărora spațiile publice se aleg cu contra-exemplele pe care le enumerăm apoi în anchete.

4 Un „board" cultural internațional, integru și a cărui viziune să depășească granițele „gustului local" și să plaseze înaintea beneficiilor financiare rezultate din comenzi de mari dimensiuni, nevoile reale ale spațiului public și ale comunității. Chiar dacă este „comandă socială", obiectul artistic trebuie să se circumscrie doar viziunii artistului, nu „completărilor" dependente de nivelul cultural al comanditarului.
Apoi, consultarea relativ la gestionarea bugetelor, alocarea comenzilor de artă în spațiul public și la nevoile și așteptările comunității, încurajarea și altor surse în afara celor publice pentru finanțarea proiectelor artistice în spațiul public (mă gândesc aici la exemplul proiectului ArtTuborg).

Foto: Corina Duma

VALENTINA IANCU

critic de artă

1 În primul rând, aș vrea să precizez că voi răspunde acestor întrebări din perspectiva cetățeanului, simplu individ/privitor în (din) spațiul public, nu aceea a istoricului de artă. Și în al doilea rând, cred că nu pot să afirm că acele monumente care îmi plac sunt excelente. Sunt pur și simplu opere de artă a căror justificare în spațiul public o înțeleg, apreciez și susțin. Într-un sens pozitiv mă raportez la *Crucificarea* lui Paul Neagu din Timișoara, un monument dedicat victimelor revoluției din 1989; *Monumentul Holocaustului* din București și *Monumentul Rezistenței Anticomuniste* de la Cluj. Singurul lucru pe care aceste monumente îl au în comun este un proces amplu de simbolizare a unui discurs referențial, în esență politic, a cărui prezență o consider capitală în spațiul public. Sunt monumente care problematizează istoria recentă propunând o reflecție asupra memoriei colective (și personale).

2 Din păcate, sunt foarte multe monumente pe care le consider nereușite. Fie din motive etice și sociale, nu sunt de acord cu anumite „practici" artistice în spațiul public (cum ar fi busturile mareșalului Ion Antonescu), fie doar estetic. Strict vizual, mă deranjează multe monumente. Țipător mi se pare bustul lui Bogdan Petriceicu Hașdeu cu o coadă de păun în loc de mustață (Câmpina), viitorul „pasaj latin" din centrul istoric al Bucureștiului, apariția care a revoltat foarte mulți bucureșteni: grupul statuar *Caragialiana* din fața Teatrului Național din București etc. Am argumentat într-un text recent pe Modernism.ro ce am de reproșat acestuia din urmă, pe scurt cuvintele profesorului Michael Shafir îmi traduc cel mai clar gândurile: „Nu înțelegeți nimic. E vorba de o lentă pregătire sufletească, ca să nu regretăm distrugerea Bucureștiului la viitorul cutremur".

3 În România, monumentele în spațiul public sunt mai degrabă suma unor lipsuri ale societății și, mai ales, ale reprezentanților politicii de stat (în aproape toate timpurile istoriei). Monumentele noastre nu spun cine suntem, ce istorie am avut, care ne sunt valorile. În majoritatea orașelor, apare o invariabilă ecvestră, cel mai adesea Mihai Viteazul (Alba Iulia, București, Cluj, Iași, Ploiești etc.) și câteva busturi ale unor personalități politice sau culturale reprezentative pentru anumite epoci. Resimt absența unui mesaj autoreflexiv la toate nivelurile operei din spațiul public. Lucrate aproape în aceeași linie, diferențele fiind pentru un simplu cetățean (sau mai ales turist) insesizabile. Lipsesc cu desăvârșire ansamblurile monumentale, ideile, simbolurile. Nu există un discurs clar al monumentelor! Și din cauza asta, cele mai multe au ceva nereușit.
Practicile politicilor publice pentru finanțarea și realizarea monumentelor românești nu țin cont de nevoile cetățeanului român. Personal, nu mă simt reprezentată în spațiul public, nu mă regăsesc în discursurile propuse prin monumente.

4 Mi-aş dori să văd monumente construite în baza unui raport echilibrat între conţinut şi formă, astfel încât să ţină cont de unele nevoi reale ale spaţiului public şi societăţii româneşti. Pentru asta, ar fi dezirabilă o colaborare între reprezentaţi ai primăriilor (sau altor finanţatori publici) şi specialişti (istorici, arhitecţi, sociologi şi istorici de artă). De asemenea, consider utilă transparenţa reală a concursurilor publice de proiecte şi consultarea comunităţilor pentru selecţia potrivită a ideilor.

ERWIN KESSLER
critic de artă şi curator

1 Remarcabil este Ansamblul Monumental al lui Brâncuşi de la Târgu Jiu, *Coloana Infinitului*, *Masa Tăcerii* şi *Poarta Sărutului*, un complex care cere privitorului timp pentru a-l parcurge şi minte pentru a-l pătrunde, dar şi o stare de graţie pentru a-i susţine discursul inovator, care îl transformă, dincolo de tematica şi de comanda iniţială, într-un monument etern al modernismului avansat. *Sf. Gheorghe omorând balaurul*, de fraţii Martin şi Gheorghe din Cluj (chiar dacă este o copie a originalului de la Praga), impresionează în alt fel, fiind perfect plasat acum lângă Biserica Reformată din Cluj, articulând, prin eleganţa şi fineţea sa desăvârşită, un spaţiu urban restrâns, scuarul aproape intim, impregnat de spiritualitate. Cu totul altfel, *Statuia Aviatorilor* din Bucureşti, deşi grandilocventă şi protocolară, se achită perfect de sarcina pe care şi-o asumă, atât prin amplasament, cât şi prin morfologie, dând întregului bulevard un vector ascendent. Aceste monumente stau ca nişte furci de tors în mijlocul spaţiului urban, care se înfăşoară în jurul lor, ca un caier de lână, dând trecătorului o senzaţie de coeziune citadină necesară. Sentimentul pe care îl inspiră este acela că ele trebuie să fie acolo unde sunt, ca în miezul unui nod de forţe pe care îl creează totodată. În plus, ele nu tautologizează mediocru subiectul (eroii căzuţi, credinţa, zborul), ci îl conţin, îl transfigurează şi îl exprimă în chip sublimat, nu birocratic. La capitolul monumente dedicate unei personalităţi, probabil cel mai reuşit monument este acela al lui Ion I. C. Brătianu, de Ivan Mestrovic, de pe bulevardul Dacia din Bucureşti, o piesă desăvârşită, în care nuanţe secesionist-moderniste se împletesc perfect cu o apăsare tradiţionalist-arhaică, pentru a produce cel mai veridic portret al modului de fiinţare propriu celui care a construit România modernă: întins, relaxat, liber, liberal, dar totodată adânc, profund preocupat, absorbit în facerea istoriei.

2 Nu e vorba despre monumente mai puţin reuşite, ci despre adevărate orori. Pe de-o parte, sunt acele monumente în care modernismul apare în varianta penibilă de kitsch tehnologico-estetic, şi care au înflorit în deceniile comunismului, precum „fântânile cinetice" ale lui Constantin Lucaci (Tulcea, Drobeta Turnu-Severin etc.). Ele şi altele asemănătoare dau privitorului un fals sentiment de modernitate, un sentiment statut-progresist, care măreşte confuzia între decor, modernitate, modernizare şi paradă ieftină împletită cu sublimul infantil. Pe de altă parte, sunt erorile reprobabile, penale, ale producţiilor imorale din categoria Bolborea-Codre-Ghilduş (BCG), din ultimii ani, când efectiv a înflorit industria comenzilor de monumente circumstanţiale. Pe lângă unanim-recunoscuta lor urâţenie, asemenea monumente se plasează dizarmonic în spaţiul public pe care îl ocupă (sunt umflate, disproporţionat de mari), dar, mai ales, ele reprezintă în chip îngust şi brutal tematica pe care şi-o propun, nelăsând loc sugestiei, sublimării. Aceste monumente impun privitorului necesitatea îndepărtării lor din locul în care se află. Ele fac spaţiul urban să sufere, iar asta, paradoxal, dă o acuitate asupra citadinului, care, să sperăm, va mobiliza spiritul civic în scopul unei viitoare „curăţenii generale".

3 Principala cauză o constituie indiferenţa şi iresponsabilitatea faţă de spaţiul public, endemică nouă, dar care a evoluat primejdios în timpul comunismului, când tot ceea ce era „colectiv" era al nimănui, devenea obiect sau loc de furat, de vandalizat. Ulterior, peste iresponsabilitate şi lipsa de spirit comunitar s-a suprapus capitalismul sălbatic, de spoliere, în care arta a devenit unul dintre mijloacele de „sifonare" a banului public, alături de atâtea altele. Pe de altă parte, dependenţa asistenţială a artiştilor maturi de banii veniţi de la stat (componentă fundamentală a mentalităţii artistice comuniste) a transformat comenzile de monumente (precum în anii '80, acelea de la Casa Poporului) într-o sursă (imorală) de venituri pentru un mare număr de „subcontractanţi" artistici, care şi-au pierdut astfel libertatea de a se opune afacerilor oneroase mascate sub numele de monumente de for public.

4 Administraţia locală şi aceea centrală ar trebui să pună un moratoriu pe comenzile de monumente de for public. După câţiva ani de moratoriu, s-ar disipa reţelele de influenţă care viciază acum producţia de monumente. Iar monumentele deja existente, dar controversate, ar trebui supuse, în Bucureşti de pildă, unui referendum local privind soarta lor. Producţiile tip BCG ar putea fi relocate, nu demolate.

Grupul focAR, ALINA TUDOR şi RĂZVAN NEAGOE
plasticieni

1 Există şi exemple fericite pentru arta în spaţiul public, am putea numi mai multe. De pildă *Mozaicul* de proporţii de la Muzeul Ţăranului Român sau *Mausoleul* din Parcul Carol, şi am adăuga şi *Proiectul 1990* tot aici (al Ioanei Ciocan), chiar dacă este de natură efemeră. Cadrul este memorabil, soclul gol al statuii lui Lenin din Piaţa Presei Libere, loc cu istorie şi plin de frământări. Ca repere în ţară, amintim *Monumentul Victoriei* din Parcul Primăriei Constanţa (inaugurat în 1968, operă a sculptorului Boris Caragea), *Monumentul Independenţei* din Piaţa Independenţei din Iaşi (inaugurat în 1980, lucrare a soţilor Adoc), dar şi proiectul *Bucharest Metro Art*, cu decorarea staţiei de metrou Gara de Nord (proiect *I love Bucharest*). Majoritatea exemplelor enumerate sunt legate de perioada comunistă, perioadă spre care ne-am orientat cu unul dintre proiectele noastre (proiectul MOnuMENTS). Excepţie face proiectul de decorare a staţiei de metrou pe care am amintit-o, datorită curajului de a propune un alt gen de intervenţie.

2 Am menţiona Piaţa Revoluţiei ca exemplu nereuşit în Bucureşti, datorită aglomerării de monumente, tehnici şi stiluri. Nici nu are importanţă dacă vreunul dintre cele amplasate aici are calităţi estetice, deoarece ele se sufocă reciproc şi nu sunt corelate cu spaţiul pe care ar trebui să îl domine. Ca să parcurgi această zonă, trebuie să te arunci într-un labirint nejustificat printre Coposu, Maniu, Monumentul Eroilor şi Carol I. Este soarta majorităţii amplasamentelor făcute după '89. Am invoca în principal lipsa comisiilor reale şi a obiectivelor de aprobare, ca motiv principal pentru aceste aglomerări. În general, monumentele sunt comandate şi... executate.
În ceea ce priveşte restul ţării, am numi în special monumentele din sate. Foarte multe sunt ridicole, cu gafe majore de anatomie (dacă este vorba de cele figurative) sau se prezintă ca nişte copii total anapoda, a „te-miri-ce" monumente văzute aiurea de câte un primar patriot sau evlavios.

3 Din nefericire pentru noi, ne-am lovit de multe capcane birocratice în realizarea proiectelor sociale de-a lungul timpului. Proiectul MOnuMENTS, deschis pe acelaşi subiect, se doreşte a fi o hartă a monumentelor din România. Concluzia noastră este că România îşi distruge istoria, ca să reclădească alta. Dar, din păcate, această reclădire se realizează pe nişte ambiţii personale ale conducătorilor diverselor instituţii sau partide politice. Pe de o parte, orgoliul şi încăpăţânarea de a susţine idei proaste numai pentru că ne aparţin şi, pe de altă parte, sistemul corupt ne-au condus către un spaţiu public eclectic şi viciat.

4 Poate o soluţie simplă, în primă fază, ar fi de a recupera ceea ce încă nu s-a pierdut (monumente care au fost scoase de pe soclu şi depozitate). Această manevră ar fi un gest care poate fi valorificat bine şi de către turism. Următoarea idee este de a stabili nişte reguli de urbanism şi de organizare a spaţiului, care să fie cu adevărat respectate. Concursuri reale, despre care să audă toată lumea.
Şi, poate, cel mai important ar fi să se renunţe la ideea de „comandă" publică şi să se lucreze în echipă, cu arhitecţi, urbanişti, structurişti etc.

AURELIA MOCANU
critic de artă şi jurnalist

1 Dau referinţe recente, adică din ultimii 20 de ani, pentru a fi mai direct răspunzători de derapajele accelerate ale frişului urban băştinaş. În Bucureşti, excelente mi se par: *Monumentul Iuliu Maniu* (Mircea Spătaru), *Fântâna-Maternitate* de la Biserica Anglicană (Virgil Scripcariu), *Portretele lui Petre Ţuţea, Mircea Eliade* (Vasile Gorduz). În ţară: *Taberele Tuborg* (Constanţa, Timişoara), *Memorialul Sighet* (Aurel Vlad), *Zidul roşu* (Aurel Vlad, Dealul Mateiaş, Câmpulung).
Elementul de excelenţă ar fi gramatica formală scăpată de retorism, festivism, propagandă; amprenta stilisticii unui autor şi a unui mesaj estetic implicit.

2 În București, discutabile: aglomerarea-depozit statuar din Piața Revoluției; amplasarea provizoriu hilar-colată a torsului Nicolae Bălcescu în jeturile fântânii Pache (flancat recent și de tunuri!); *Monumentul Nicolae Paulescu* de la Facultatea de Medicină.
În țară: impardonabilul *Avram Iancu* din Cluj, *Revoluționarii* lui Ioan Bolborea – Arad; *Mircea cel Bătrân* – Ionel Stoicescu, Tulcea.
Verdict: Neplăcute gafe de amplasare sau incalificabile gafe de proporționare formală și stilizări caricatural-neferîcite. Lacunele de talent monumentalizate devin prăpăstii.

3 Nu am detalii din experiența de decizie a unor lucrări publice de artă. Cred că pendulul s-a deplasat la noi dinspre complicitatea cu pârghiile dictaturii, la traficul de bani publici scurși spre partide și grupuri de putere prin comenzi de artă comunitară. Nu e o plagă neaoșă, după cum ne-o arată posteritatea financiar-politică a sculptorului César. Dar opinia publică și opinia profesioniștilor poate ridiculiza și amenda afacerile cu arta publică.
4 Toată lumea are aspirații sau cel puțin referințe turistice ori culturale despre cum să te reconforteze locuitul în Cetate. Trebuie să ne dumirim ce vrem de la conviețuirea mai presus de euroasiatica „șatră". Avem o autoritate teoretică „urbanologică" în Ciprian Mihali, universitar de la Cluj (revista Idea), filosof al cotidianului, care dezbate aplicat sensul public al locuirii în mediul românesc.

GHEORGHE RASOVSZKY

artengineer

1 Nu sunt nici pe departe specialist într-un domeniu mascat de o mizerie la fel de monumentală (nu m-a interesat acest subiect în mod deosebit, datorită lipsei de monumente moderne autentice). Remarc totuși excepționalul *Monument al Holocaustului* (Peter Jacobi) și, în altă ordine de idei, *Crucea Secolului* (Paul Neagu); la cel de-al doilea regret amplasarea lui într-o zonă amorfă, l-aș fi văzut foarte în mijlocul orașului, într-un spațiu intenționat mai mic și foarte populat (unde scara obiectului ar fi provocat alte senzații și alte conotații). La primul monument (care este în mod fericit o instalație înainte de toate), ideea că au fost sacrificați copacii de acolo mă face să cred că ar mai fi existat și alte variante ultracentrale, mai curajoase, de amplasare.

2 Lista de monumente nereușite e restul!

3, 4 Dacă s-ar face concursuri și cu participare internațională și deciziile s-ar lua de către artiști și curatori importanți și internaționali, fără imixtiuni pilăroase, lucrurile s-ar schimba, fiindcă se poate și mai prost.

RALUCA IONESCU

artist vizual, asistent universitar doctorand, cu o teză despre relația dintre artă și spațiul public în București

1 Aleg aici să mă refer la câteva inițiative contemporane bucureștene ce nu au caracter monumental sau comemorativ, ele deschizând discuția asupra unei forme de artă în spațiul public și în interacționare cu comunitatea mai puțin cunoscută și dezbătută la noi
Grădina pentru oamenii care nu dorm din parcul Kiseleff, realizată în 2007 de artistele Suzana Dan și Anca Benera, cu susținerea Programului Cultural Elvețian. Proiectul se bazează pe ideea de modificare a anumitor parametri cu care suntem obișnuiți: luarea în considerare a dimensiunii olfactive, pe lângă cea estetică, a unor flori și schimbarea semnificaților și, respectiv, funcției unui obiect prin modificarea dimensiunilor sale inițiale. Astfel, Suzana Dan creează un spațiu dominat de flori aromate (lavandă, glicină, cimbrișor, mentă, levanțică, rozmarin, regina-nopții, gura-leului etc.) și amplasează în mijlocul lacului o fântână roz în formă de inimă. Proiectul *Network*, propus de Anca Benera, constă într-o rețea de piuneze supradimensionate ce devin, totodată, și mobilier urban.
Ofensiva Generozității (2006-2008, coordonatori artista Maria Drăghici și regizoarea Irina Gâdiuță, alături de alți artiști invitați în diferitele faze ale proiectului), inițiativă ce constituie o parte din *Va Urma*, amplu program de regenerare urbană și culturală a zonei Rahova-Uranus, inițiat de către Centrul Internațional pentru Artă Contemporană, cu sprijinul Consiliului Britanic și al Administrației Fondului Cultural Național, și cu implicarea unei coaliții de investitori privați, care au achiziționat fosta clădire a Bursei de Mărfuri, astăzi cunoscută sub numele The Ark. Pe linia deschisă de Matei Bejenaru, cu proiectul *Alexandru cel Bun*, realizat la Iași, artiștii implicați fac parte dintre „pionierii" implementării în România a conceptului de artă comunitară, care pune accentul pe rolul de cetățean al artistului, prin participarea sa la viața comunității și conceperea de lucrări de artă ca rezultat al interacțiunii cu cei cărora li se adresează. Pentru prima acțiune a Ofensivei, artiștii au pornit de la amintirile locuitorilor mai vechi ai zonei și au reabilitat (plantat nuci, montat bănci, amplasat o scenă pentru activități culturale) un părculeț situat la intersecția dintre Calea Rahovei și Strada Sabinelor, transformându-l într-un loc destinat relaxării și comunicării plăcute cu vecinii. Următoarele inițiative au fost: *Harta Sensibilă* – o instalație cu povești și personaje din Rahova-Uranus, spectacolul de teatru Rahova *Nonstop/ tangaProject*, proiectul de muzică și concerte *Biluna JamSessions*, realizat de câțiva muzicieni, împreună cu mai mulți copii din cartier și care a dus și la crearea unui centru cultural comunitar în incinta barului local „La Bomba".
Banca de litere, din seria de *Echipamente publice temporare*, realizate de Studio Basar, intervenție artistică de tip mobilier urban realizată în 2009 în fața librăriei Cărturești, în cadrul evenimentului de cultură urbană Street Delivery. Scopul băncii este acela de a oferi un spațiu de odihnă și lectură în fața celei mai iubite librării bucureștene și, totodată, de a media conflictul mocnit dintre pietoni și mașinile parcate pe trotuar.
Marea majoritate a inițiativelor de discutare și transformare prin artă a spațiului public de la noi sunt demarate de centrele culturale străine în colaborare cu organizații non-guvernamentale sau comerciale, trăsătură simptomatică pentru lipsa interesului administrației locale pentru dezvoltarea urbană integrată și, implicit, și pentru manifestările artistice din sfera publică urbană.
Totuși, faptul că un număr tot mai mare de actori urbani sunt preocupați de ceea ce se întâmplă din punct de vedere estetic și cultural cu orașele României europene, este un aspect pozitiv care, dincolo de a faptul de a trage un semnal de alarmă, poate influența decisiv relațiile inter-comunitare, locuirea și vecinătatea și poate trasa standardele democrației de tip participativ.

2 Sunt multe monumente cu proeminență în spațiul public bucureștean care au scandalizat o mare parte a opiniei publice și – tocmai pentru că despre ele s-a vorbit foarte mult, poate și din cauza înscrierii lor declarate de către finanțatorul public și autori, în slujba unor mari principii revoluționare și întru pomenirea unor personalități istorice și literare de anvergură – aleg să mă refer la câteva lucrări la fel de discutabile din punct de vedere estetic (și moral, din perspectiva fondurilor utlizate), dar închinate unor idealuri mai terestre.
Primul exemplu ia în discuție problema timpului și este un proiect de mobilier urban ce constă din instalarea prin oraș a unor prețioase (atât ca aspect, cât și din punct de vedere al costurilor) ceasuri „retro" al căror scop declarat este „prezentificarea" (în cuvintele lui Boris Groys) Micului Paris. Din păcate, rezultatul este unul de încremenire într-un timp trecut, de neadecvare la contextul actual și de risipă scandaloasă de fonduri publice.
Al doilea exemplu este ansamblul de tip 2 în 1 – monument și fânână arteziană nefuncțională – intitulat *Metafora vieții,* autor Ionel Stoicescu, amplasat la intersecția dintre Șoseaua Iancului și Pantelimon. Asezonat cu un citat celebru din Coșbuc – „o luptă-i viața, deci te luptă" – ansamblul constă din opt lalele (șapte drepte și una frântă, cea care, în opinia autorului, trebuie să se lupte pentru viață, probabil) din inox, cu impresionanta înălțime de aproximativ 3 metri. În cartier, metafora lalelelor este cunoscută ca „monumentul lingurilor" și acest lucru cam spune totul despre menirea sa estetică, educativă sau oricum altcumva au intenționat artistul și comisionarul, Primăria sectorului 2.
În al treilea rând, aș dori să mă refer la o tendință de ruralizare kitschoasă a mobilierului public urban, ilustrativă pentru acea încremenire în timp, despre care vorbeam mai sus. Aici se înscriu nenumăratele pergole din lemn instalate de obicei într-o sarabandă a multiplicității și însoțite de bănci, jardiniere desprinse din lateralele coșurilor de gunoi, garduri și gărdulețe ce ar trebui să reamintească de prispa bunicii de la țară. Exemple sunt multe, câteva ar fi scuarul din mijlocul Pieței Eroii Revoluției, platoul de deasupra stației de metrou Dristor și, cel mai scandalos, împrejmuirea hidoasă a *Fântânii Zodiac* de pe platoul din fața Parcului Carol.

3 Într-o ordine aleatorie, câteva dintre cauzele situației actuale sunt: neluarea în posesie simbolică de către cetățeni a spațiului public; considerarea ca publică doar a mall-urilor și parcurilor, ignorarea spațiilor dintre blocuri, piațetelor, curților interioare; carențele de educație civică, în primul rând, și apoi estetică, ale comunității și administrației; viziunea retrogradă ce marșează pe concepte pompoase și livrate de-a gata, legate de măreția nației române; maniera de realizare superficială, atât în

Foto: Corina Duma

concept estetic – forme clasice, copii nediscutate ale unor statui dispărute, un expresionism care nu-şi pune întrebări, cât şi la nivelul utilităţii: degeaba pui toptan de monumente în Piaţa Palatului, dacă acolo, de fapt, este o foarte mare parcare şi nu un spaţiu public apropriat de către populaţie; degeaba preamăreşti la nivel declarativ istoria neamului şi transformi centrul istoric într-un cocktail ciudat de şantier fără finalitate şi uriaşă cafenea.

4 La nivelul administraţiei locale – acceptarea faptului ca nu toţi ne pricepem la toate, cooptarea unor profesionişti în comisiile de jurizare, deschiderea cu adevărat a concursurilor la nivel practic, tematic şi politic, implicarea comunităţii, participarea cu adevarat la construirea unui spaţiu public, inclusiv prin ceea ce ţine de infrastructură şi condiţiile de trai. La nivelul comunităţii – deschiderea către colaborare şi participare la viaţa cetăţii, educarea civică şi simplul respect pentru oameni şi loc. La nivelul artiştilor – asumarea rolului de partener la dialog şi, aşa cum scria Ilya Kabakov, acceptarea privitorului ca personaj activ în devenirea operei de artă, datorită cunoaşterii sale anterioare a contextului. În încheiere, cuvintele profesorului, criticului şi curatorului Hou Hanru pot sintetiza miza unei asemenea colaborări a tuturor factorilor implicaţi: „Un obiectiv principal al acestui gen de implicare n-ar trebui să fie aducerea artei la comunitate, ci mobilizarea comunităţii pentru a-şi realiza propriul potenţial, pentru a-şi încuraja propriile activităţi creative din interior. Astfel, s-ar putea modifica definiţia activităţii culturale şi artistice în context social ca fiind maniera în care realitatea socială a fost reconstruită prin reorganizarea imaginaţiei" (Hanru, Hou, „Drumul spre Utopia" în Pietromarchi, B. (ed.), The (un)common place: art, public space and urban aesthetics in Europe (Roma: Actar Barcelona & Fondazione Adriano Olivetti, 2005), p. 20).

prof.univ. dr. MARILENA PREDA SÂNC
artist vizual, redactor-şef revista Contrapunct

1 În mod cert, în Bucureşti, există mai multe intervenţii de Artă în Spaţiul Public care ar merita menţionate, dar mă voi opri la următoarele lucrări, alese tocmai pentru diversitatea lor ca tehnică / tehnologie, material şi destinaţie. *Memorialul Holocaustului* din România, o lucrare de site-specific art, aparţine artistului vizual Peter Jacobi şi se remarcă prin acurateţea conceptului şi transpunerea *in situ*, într-o perfectă corelare cu spaţiul şi semnificaţia sa. *Faţada Cocor*, murală electronică de mari dimensiuni, dinamizează textura vizuală a oraşului, având calităţi estetice şi rol informaţional. *Arca lui Noe*, lucrare amplasată în faţa Librăriei Cărtureşti, aparţine sculptorului Virgil Scripcariu şi reprezintă un exemplu seducător de Artă în Spaţiul Public cu caracter temporar.

2 Un exemplu negativ de planificare urbană, o probă de totală necunoaştere, din partea factorilor de decizie, administrativi şi culturali, a ceea ce înseamnă Public Art şi Urban Design, este Piaţa Revoluţiei. Nu aş comenta calităţile estetice ale sculpturilor din acest loc, deoarece mă interesează cauzele care au dus la crearea unui peisaj haotic, prin grămada de intervenţii de Artă în Spaţiul Public, amplasate fără discernământ. Citim în acest studiu de caz toate tarele unui sistem lipsit de profesionalism şi de capacitate de colaborare între factorii de decizie şi arhitecţi, artişti vizuali, comunitate urbană, pentru un vizual urban coerent şi contemporan. Avem vestita ţeapă-obelisc a designerului Ghilduş, care umbreşte lucrarea cu Maniu, bine concepută, semnată de sculptorul Spătaru, fiind doar la câţiva paşi de aceasta. Vizavi, dintre stâlpii cu indicatoare de circulaţie, răsare portretul lui Corneliu Coposu, realizat cu măiestrie de sculptorul Buculei, care şi-ar fi găsit locul, în mod firesc, în faţa Bisericii Kretzulescu, amplasat într-un spaţiu care să te îmbie la meditaţie. Cât despre ecvestra supradimensionată a sculptorului Codre, ar fi stat mai bine pe un deal.

3 În mai multe localităţi din ţară întâlnim lucrări de site specific art place. Cel mai cunoscut, frecvent menţionat în cărţile de Public Art, îl reprezintă *Ansamblul Brâncuşi* de la Târgu Jiu. Aş mai adăuga faleza cu intervenţii de artă de la Galaţi, environment-urile create în taberele de sculptură Tuborg de la Timişoara şi Constanţa. Toate taberele de sculptură, ceramică, land art sunt site specific art place şi, nu în ultimul rând, aş menţiona *Cimitirul Vesel* din Săpânţa. Lucrări de referinţă pentru Arta în Spaţiul Public românesc consider a fi environment-ul sculptural, intitulat *Cortegiul sacrificaţilor* de la Muzeul Memorial Sighet, modelat de sculptorul Aurel Vlad, care poate fi caracterizat ca *a place meaning*, şi, în fine, *Meduza*, sculptură media cu caracter temporar, prezentată de sculptorul Romelo Pervolovici în cadrul manifestărilor Sibiu Capitală Culturală Europeană (2007).

4 Pentru Bucureşti şi oraşele din România, consider ca fiind o necesitate înfiinţarea unor Fundaţii Guvernamentale / Private de Artă în Spaţiul Public / Artă Urbană, în care să activeze specialişti care să monitorizeze acest domeniu. În America, există legea prin care procentul de 1% din costul unei construcţii revine artei, lege care ar fi utilă şi în spaţiul românesc. Arta în Spaţiul Public, artă în context urban, modelează textura vizuală, estetic-culturală a oraşului, ca rezultat al cooperării mai multor factori – administraţie / parteneri şi actori sociali / posibili sponsori, oportunităţi evenimenţiale şi voluntariat vizionar artistic / voluntariat comunitar.

RADU TEODORESCU
designer, profesor asociat UNAB

1 *Fântâna Mioriţa, Statuia Aviatorilor, Esplanada Cazinoului din Constanţa* asociată cu grupurile statuare. Încadrarea corectă în sit, spaţii definite la o scară corectă, omul intrând într-o relaţie bine controlată cu spaţiul şi obiectul.

2 Sunt multe exemple negative: monumentele plasate în Piaţa Palatului, *Monumentul Artileristului* din Bucureşti. Cauza: tratarea obiectului (discutabil, de multe ori) şi o necunoaştere a percepţiei lucrării în spaţiu şi în relaţie cu acesta. Exemple nereuşite realizate recent: *Statuia Regelui Carol I* (n.n. – autor Florin Codre) şi lucrarea amplasată în faţa Teatrului Naţional Bucureşti (n.n. – autor Ioan Bolborea). Statuia Regelui Carol I, gonflată faţă de monumentul lui Mestrovic, scoate din scară clădirea Bibliotecii, mărind haosul pieţei. Lucrarea amplasată în faţa Teatrului Naţional Bucureşti are o scara incertă şi întâmplătoare; platforma şi vederile de amplasare sunt întâmplătoare şi ignorate. Materialul pus în operă, ignorat.

3 Lipsa unor spaţii publice care să fie ofertante şi lipsa unei pregătiri a monumentaliştilor şi sculptorilor pentru astfel de lucrări. Lipsesc cultura publică, înţelegerea şi perceperea artei în spaţiul public.

4 Nevoia.

Andrei Cădere - Corneliu Baba

text de **MAGDA RADU**

Realismul socialist, munca

Anii cincizeci nu au fost o perioadă monolitică. O privire atentă asupra politicii culturale a decadei[1] ne arată că momentele de maximă constrângere ideologică au fost urmate de puseuri de relaxare, totul sub atenta supraveghere a partidului, care monitoriza, prin intermediul Direcţiei de Propagandă şi Agitaţie din cadrul Comitetului Central, activitatea uniunilor de creaţie. Înăsprirea sau, dimpotrivă, atenuarea restricţiilor în cultură urmau fluctuaţiile din viaţa politică. Evenimentele importante precum moartea lui Stalin în 1953, epurarea la vârf a partidului şi concentrarea puterii în mâinile lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, revoluţia din Ungaria din 1956, raportul lui Hruşciov din 1956 şi restalinizarea operată de Gheorghiu-Dej în 1958 au fost toate succedate de congrese, şedinţe, directive în care se discutau probleme legate de cultură. O constantă a epocii este gradul înalt de instabilitate care marca poziţia oricui activa în sistem. Generozitatea recompenselor – premiile de stat fiind cel mai elocvent exemplu – îşi avea reversul în modul arbitrar în care oricine putea deveni ţinta criticilor. Astfel, la şedinţele în care se întâlneau reprezentanţii uniunilor de creaţie cu ideologii şi activiştii de partid, se invocau frecvent abateri de la linia politică. În fapt, aceste discuţii, care îşi propuneau să dezbată „problemele creaţiei", camuflau de multe ori lupta pentru putere sau pentru menţinerea unor privilegii.

Andrei Cădere a dus o existenţă relativ marginală în lumea artei, însă a trăit în proximitatea unor figuri cunoscute ale perioadei respective. Statutul de model îi asigura un venit minim, pe care îl completa prin diverse activităţi realizate în calitate de asistent la lucrări de sculptură, iar ocazional participa ca „mână de lucru" la proiecte colective. Unul dintre acestea a fost programul de decorare cu mozaicuri a magazinului „Muzica" de pe Calea Victoriei din Bucureşti, lucrare realizată la comanda Uniunii Compozitorilor şi executată de o echipă de artişti coordonată de Ion Bitzan. Oricum, aceste surse de câştig îi asigurau lui Cădere un venit precar[2], la limita supravieţuirii. În structura ierarhizată a sistemului artistic, unde la vârf se situau artiştii oficiali ai regimului – care ocupau de multe ori funcţii de conducere la nivel instituţional sau diverse poziţii onorifice –, Cădere se afla la polul opus, pe treapta cea mai de jos, cea de „lucrător" în câmpul artei.

Andrei Cădere a lucrat câţiva ani ca model în atelierul pictorului Corneliu Baba, dar a pozat şi pentru alţi artişti agreaţi de putere: Henri Catargi, Gheorghe Şaru, Ion Vlad, Ion Irimescu sau Zoe Băicoianu.

Relaţia lui cu Corneliu Baba merită investigată mai atent, pentru că ea evidenţiază dinamica raporturilor de putere în interiorul lumii artei (o problemă care îl va preocupa intens pe Cădere după emigrare) şi atrage totodată atenţia asupra complicatelor raporturi care s-au creat în societatea românească în urma răsturnărilor produse după 1945.

Baba nu a scăpat nici el, în anii '50, de reproşurile de „formalism"[3] adresate artei sale – formalismul fiind un cuvânt des întâlnit în vocabularul cenzorilor; din pricina modului extrem de maleabil în care era înţeles şi utilizat, acest cuvânt putea fi aplicat oricui şi la orice, în funcţie de circumstanţe. Deşi nu a avut mereu o poziţie comodă, autoritatea şi vizibilitatea lui Baba au crescut considerabil de-a lungul timpului; el a beneficiat de premii şi expoziţii în străinătate, devenind chiar membru de onoare al Academiei de Arte a Uniunii Sovietice. Critica timpului abundă în elogii la adresa picturii sale, iar expresia cea mai vehiculată în legătură cu el – devenită clişeu – e aceea de „pictor al omului".

Textele publicate în ziarele şi revistele vremii conturează o imagine imprecisă şi (probabil) deformată a lui Baba. Colaborarea sa cu regimul comunist şi „concesiile ideologice" par evidente la prima vedere, însă acest gen de constatări „nu trebuie ignorate, dar nici judecate în afara contextului timpului sau a personalităţii" celui în cauză, cum spunea Matei Călinescu reflectând asupra echilibrului delicat pe care anumiţi intelectuali se străduiau să-l menţină între păstrarea (şi perpetuarea) integrităţii lor profesionale şi nevoia de supravieţuire într-un sistem represiv şi corupt. Argumentul lui Matei Călinescu (folosit mai ales în legătură cu Tudor Vianu) i se poate aplica şi lui Baba. În raporturile lui cu studenţii, era vorba despre o anumită idee de „artist" pe care încerca să le-o transmită, despre ceea ce făcea să supravieţuiască, în aceste raporturi, din ceea ce fusese cândva ambianţa artistică. Baba a avut în anumite situaţii un rol benefic[4] pentru cei care aveau probleme cu autorităţile, iar pictura sa nu poate fi nicidecum privită doar ca un exemplu de compromis sau de adaptare forţată la prescripţiile realismului socialist. Totuşi, el s-a instalat destul de confortabil în postura de artist oficial şi a părut profund dezamăgit când pictura sa nu mai era la fel de admirată[5].

Corneliu Baba a produs mai multe lucrări cu muncitori în care Andrei Cădere i-a fost model, şi ar merita poate spus că aceste picturi – între care *Oţelari* sau *Portret de muncitor* (ultimul fiind, după toate aparenţele, un portret al lui Cădere)[6] – au fost realizate relativ târziu, la începutul anilor '60, când realismul socialist îşi pierduse din suflu şi, chiar dacă

nu era încă detronat, acest lucru avea să se întâmple foarte curând, începând cu 1964[7]. Totuși, picturile lui Baba în care apar oțelari nu reprezintă o excepție în acel context, și e posibil ca ele să fi fost realizate pe fondul noii faze a politicii culturale – politică inaugurată în 1958 – ce preconiza întărirea cotrolului ideologic și o „revenire la practicile din perioada dogmatică dinainte de 1953"[8]. Canonul artei realist-socialiste, conceput și perfecționat în anii '30 în Uniunea Sovietică, acorda un loc important iconografiei „muncitorului tânăr, fără barbă – fierarul cu șorț și ciocan – care simboliza clasa muncitoare". Acest gen de reprezentări „tipizate" erau menite să întruchipeze optimismul, energia și tinerețea muncitorului, lăsând la o parte aspectele negative sau redarea excesiv de fidelă a realității. În lucrările artiștilor români, tipologia oțelarului, înfățișat în șorț, cu un vătrai lung în mână, a fost extrem de populară.

Cu prilejul publicării unor texte despre lucrările sale în revista *Contemporanul* în 1964[9], Baba vorbește pe larg despre compoziția *Oțelarii*. Judecând după afirmațiile sale, contactul direct cu realitatea muncii în uzină ar fi reprezentat pentru Baba o experiență transformatoare, care i-a revelat într-o anumită măsură irelevanța actului artistic în raport cu efortul intens depus de muncitorii priviți de el cu reținere și admirație: „M-am dus adesea în halele mari ale uzinelor unde am întâlnit adevărați eroi. Mânjiți cu praf de cărbune, cu mâinile mari și negre, oamenii aceștia veghează mașinile și asudă la temperatura înaltă a cuptoarelor. întotdeauna am avut complexe când a trebuit să îi schițez. Mi se părea că ceea ce fac eu este ridicol și neînsemnat. Mă strecuram prin colțuri și ieșeam mai repede purtând imaginea unor oameni admirabili. Am vrut să le fac portretele simplu, fără ostentația eroismului. Un șef de echipă mi-a spus într-o zi: pictați-ne și pe noi. M-am gândit, trebuia să o fac mai devreme".

E greu de spus cât adevăr și câtă ipocrizie stau în spatele acestor cuvinte: într-o societate controlată, duplicitatea era modul de a fi și de a se manifesta al majorității celor care activau în sfera publică. Cu câțiva ani mai devreme, Baba pictase lucrări cu țărani, care, potrivit spuselor lui, erau „tăcuți, gravi" și „demni" în „mizeria" lor. O concepție similară (eliminând, de această dată, orice conotație negativă referitoare la condiția celor portretizați) pare să-l fi ghidat pe Baba în redarea oțelarilor care, prin atitudinea lor, transmit „o intensă viață interioară, o absență a oricărei urme de retorism". Baba nu a dorit, așadar, să-i picteze pe muncitori în posturi eroic-grandilocvente și, din acest punct de vedere, se poate spune că lucrările lui sunt sensibil diferite de sculpturile cu oțelari ale lui Ion Irimescu. De asemenea, concepția lui se diferențiază de aceea a teoreticienilor ruși care pledau pentru eliminarea totală a „ideii de suferință" din strategiile de reprezentare a realității, recomandând „afirmarea vitalității în mod neechivoc"[10].

Deschid aici o scurtă paranteză referitoare la conceptele vehiculate în conexiune cu stilul realist-socialist în arta sovietică. Formalismul (invocat la noi mai degrabă inconsecvent și cu un decalaj de aproape 20 de ani) reprezenta un concept-cheie pentru a delimita ceea ce era sau nu era corespunzător din punct de vedere ideologic. Artiștii acuzați de formalism „supun realitatea diversă din jurul lor unor imperative formale"[11]. Contactul nemijlocit cu realitatea în cadrul procesului de creație sau, altfel spus, „cultul" exacerbat al realității, risca însă să conducă, în mod primejdios, la captarea datelor reale ale vieții (făcând loc atributelor negative, sondării psihologiei umane, reprezentării celor persecutați etc.), fapt ce ar fi putut ridica serioase probleme de legitimare pentru un sistem politic și social care avea drept țel crearea „omului nou" și transformarea realității înconjurătoare.[12] Treptat, conflictul realism-formalism s-a atenuat (deși formalismul a rămas prezent ca leitmotiv la nivel de discurs), iar practica artistică a fost direcționată către reflectarea realității prin intermediul unor scheme generalizatoare. În arta românească, problemele teoretice ale realismului socialist nu au fost riguros dezbătute sau asimilate; un studiu aprofundat al specificității cazului românesc în raport cu modelul sovietic ar putea aduce lămuriri în ceea ce privește tensiunea dintre realismul figurativ propriu lucrărilor „tematice" și tradiția modernismului, care nu a fost niciodată uitată, și care a revenit în forță (reactivând genuri artistice temporar abandonate, precum nudul, natura moartă, peisajul) după ce politica de partid a permis liberalizarea.

Revenind la conținutul retoric al discursului ideologic și la felul în care acest discurs se situa în raport cu practica efectivă a artiștilor, textul lui Baba despre experiența sa în uzină răspunde în mod evident unor recomandări adresate artiștilor. Unul dintre reproșurile des formulate, mai ales la întâlnirile dintre reprezentanții partidului și cei ai uniunilor era „ruperea de mase"[13], faptul că artiștii nu intrau destul (sau deloc) în mediul de lucru al celor care munceau în industrie sau agricultură. De aceea, Baba ținea, probabil, să menționeze în cadrul aceluiași pasaj că „portretul celor patru oțelari" nu „constituia primul său contact cu uzina". Un clișeu întâlnit în textele de critică, și repetat cu obstinație, în cazul lui Henri Catargi, spre exemplu, era acela că lucrările de artă – în special cele de pictură – surprind caracterul exemplar al muncitorilor; în aceste texte apăreau în mod frecvent cuvinte precum „calm", „simplitate", „gravitate", completând astfel imaginea idealizată a muncitorului. Baba folosește de pildă expresia „simplitate captivantă" pentru a-i caracteriza pe oțelarii săi. Dacă imboldul de a-i picta i-a venit, așa cum el însuși afirmă, direct de la sursă, definitivarea acestei „importante" lucrări – care reprezintă pentru Baba o „ținută și un crez față de oameni și față de artă" – s-a produs în atelier.

Multe lucruri pot fi citite retrospectiv în cheie dublă, însă de multe ori ne lipsește codul sau contextul e prea sumar și dificil de reconstituit pentru a putea intui sensul ascuns al unui produs și/sau mesaj artistic. În cazul de față, știm că Andrei Cădere a fost portretizat ca muncitor sau că el apare în portretul colectiv al oțelarilor realizat de Corneliu Baba. Producând un efect contrar celui vizat de discursul oficial, Baba (sau poate Cădere?; sau amândoi?) a creat – paradoxal – o reprezentare fidelă a realității, însă a unei realități „reale", nu a uneia construite sau „abstractizate". În cadrul unei conferințe a Uniunii Artiștilor Plastici, un înalt oficial din partid spunea că „artei realist-socialiste îi este străină (....) redarea naturalistă a realității"[14]. Tocmai acest deziderat a fost contrazis/ignorat de demersul lui Baba. Ceea ce transpare din portretele sale de proletari – care par executate la comandă, dacă ne gândim la figurile cunoscute pe care el alegea de obicei să le portretizeze – nu este (doar) realitatea proprie muncii „tăcute" și „demne" a oțelarilor din uzine, ci realitatea vieții unui reprezentant (camuflat) al „dușmanului de clasă" – un potențial „dușman al poporului", pictat de „artistul poporului" Corneliu Baba.

E imposibil ca Andrei Cădere să nu fi fost conștient de ironia situației când îi poza lui Corneliu Baba (sau altor artiști oficiali) în chip de reprezentant al clasei muncitoare; Cădere întruchipa, prin biografia lui, răsturnarea socială pe care o desăvârșise regimul comunist, iar imaginea/portretul lui de muncitor poate fi interpretat(ă) ca o farsă pusă la cale chiar în miezul propagandei artistice. Însă există și un alt nivel de înțelegere a acestei situații – o situație care nu indică doar deplasarea ironică pe care tocmai am subliniat-o, ci spune ceva profund și „sincer" despre condiția reală a lui Cădere: el *devenise* (fusese obligat să devină, prin forța împrejurărilor) un muncitor, iar acest lucru e evident dacă ne gândim, de pildă, la perioada petrecută în cadrul detașamentelor de muncă sau la scurtul episod în care a lucrat ca muncitor necalificat la uzinele Semănătoarea[15]. Mergând mai departe, pe aceeași linie a paradoxului, care la Cădere nu se încheie niciodată, condiția de muncitor a fost asumată de el, pe un alt plan, la Paris, când și-a conceput programul artistic, numindu-l „travail" – muncă.

Fragment din volumul *"Andrei Cădere / André Cadere"*, în curs de apariție, MNAC, 2011

Note:

[1] *O analiză a politicii culturale, aplicată în special asupra câmpului literar, apare în cartea semnată de Anneli Ute Gabanyi, Literatura și politica în România după 1945, Editura Fundației Culturale Române, București, 2001.*

[2] *Acest fapt este confirmat de majoritatea persoanelor intervievate care l-au cunoscut pe Andrei Cădere în România.*

[3] *Cf. Mihai Ralea în „Raport asupra atitudinii intelectualilor față de regim și a calității producției intelectuale", text scris în 1955 și publicat în Dan Cătănuș (Coord.), Intelectualii români în arhivele comunismului, Nemira, București, 2006, pp. 130-131.*

[4] *Baba a intervenit de pildă în favoarea unor studenți amenințați cu exmatricularea din Institutul de Arte Plastice (conform relatării lui Radu Costinescu). în timpul celui de-al doilea val al „stalinizării", declanșat în anul 1958, se organizau „ședințe de demascare" cărora le cădeau victimă intelectualii suspectați de atitudine critică față de regim. Studenții erau și ei amenințați cu rechizitorii publice puse la cale de Uniunea Tineretului Muncitoresc – organizație ce supraveghea, printre altele, corectitudinea politică în universități.*

[5] *Corneliu Baba, „Naivii (Scrisoare către un contemporan)", Contemporanul, 12 febuarie 1965. Iată și un fragment din „scrisoarea" lui Baba: „Ar trebui dragul meu, să te obișnuiești că nu mai suntem de mult în epoca noastră (…) Am început amândoi, acum patruzeci de ani, să descifrăm sensurile picturii pe pânzele – la vremea aceea, revoluționare – prin fața cărora generația tânără trece azi grăbită, fără să se mai oprească. Hotărât, am trecut din epoca noastră, în a noilor veniți".*

[6] *Radu Costinescu susține că acesta ar fi un portret al lui Cădere, recunoscut ca atare de Baba. El este reprodus în revista Arta plastică, nr. 8/1961, sub titlul „Muncitor".*

[7] *La 30 iulie 1964, Corneliu Baba își notează în jurnal: „Triem pentru cea de-a XX-a aniversare și nu intră nicio lucrare tematică ca Eliberarea".*

[8] *Anneli Ute Gabanyi, op. cit., p. 75.*

[9] *„Corneliu Baba despre creația sa", Contemporanul, 6 noiembrie 1964.*

[10] *Mikhail Iampolski, „Censorship as the Triumph of Life", în Thomas Lahusen și Evgeny Dobrenko (Eds.), Socialist Realism Without Shores, Duke University Press, Durham și Londra, 1997, p. 174.*

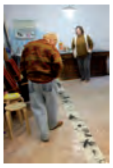
[11] *Ibid.*

[12] *Ibid.*

[13] *Vezi Mihaela Cristea (Ed.), Reconstituiri necesare: ședința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de Creație din România, Polirom, Iași, 2005, p. 115.*

[14] *Emil Bodnăraș, „Conferința pe țară a Uniunii Artiștilor Plastici din R. P. Română", Arta plastică, nr. 5/1963, p. 240.*

[15] *Conform relatării lui Andrei Brezianu.*



Artişti de marcă ai Clujului: Ioachim Nica

Muzeul de Artă Cluj-Napoca dezvoltă în paralel cu studiul şi valorificarea prin expoziţii a patrimoniului pe care îl deţine platforme proprii de cercetare a artei contemporane din România şi din lume. Astfel, în luna iunie 2010, a lansat programul expoziţional „Artişti de marcă ai Clujului" care îşi propune să pună în evidenţă în cadrul unor expoziţii retrospective creaţia unor artişti contemporani care au exercitat o influenţă decisivă pentru conturarea profilului cultural actual al Clujului, cu ample ecouri în viaţa artistică din România. Prima expoziţie a fost dedicată unuia dintre cei mai influenţi graficieni şi profesori ai ultimelor decenii,

text de **CĂLIN STEGEREAN**
director al Muzeului de Artă Cluj-Napoca

În România „comunardă" din primele luni ale revoluţiei anticeauşiste, când multe decizii păreau că sunt „emanaţia" mulţimii din stradă sau, cel puţin, a unui larg consens popular, profesorul Ioachim Nica devenea primul rector al Institutului de Artă din Cluj ales democratic atât de colegi, cât şi de reprezentanţii studenţilor, mici iacobini ai acelor vremuri. Dacă despre felul în care colegii profesori au luat această decizie nu am decât bănuieli nefondate, am însă credinţa că studenţii au votat cu inima un profesor al cărui prestigiu în rândul lor era indiscutabil. Faima sa de „revelator", în sensul pe care îl are acest cuvânt în fotografie, al talentelor era răspândită chiar printre candidaţii la admitere în institutul de artă, iar studenţii intrau în anul întâi al secţiei grafică cu speranţa secretă că Ioachim Nica le va fi profesor de an.
N-am avut ca student privilegiul întâlnirii cu profesorul Nica decât în anul doi, la un curs scurt despre tehnica gravurii în point-sèche, început cu o fascinantă prelegere despre hârtiile de gravură şi momentul premergător imprimării, când hârtia se cufundă în apă. Atunci am auzit nu numai lucruri pe care nimeni altcineva nu ni le spusese, ce trebuiau să provină dintr-o experienţă de atelier şi lecturi secrete, de negăsit în cărţile bibliotecii institutului de artă, ci am învăţat, fără ca profesorul să ne spună asta explicit, că relaţia noastră cu lumea poate să cunoască nuanţări şi raportări nebănuite.

Cuvintele rostite cu voce joasă, calmă, îndulcite de uşorul accent moldav, neşters de anii petrecuţi în Ardeal, aşa cum neştearsă era şi dărnicia comunicării, zgârcită, cum o ştim, la ardelenii nativi, căpătau accente semnificative când ochii profesorului fulgerau albastru ridicând spre noi privirea aplecată asupra materialelor de lucru: o scurtă intensitate a privirii, ce căuta ochii noştri, părea imboldul pentru un efort de atenţie şi fixare în memorie.
Un chip conturat de şuviţe roşcate, ce aducea cu cunoscutul chip al lui Rembrandt, cel din autoportretele gravate, omologa şi prin această coincidenţă, apartenenţa la un blazon sigur de autoritate profesională. Am admirat întotdeauna autoritatea exercitată fără presiuni sau voce înaltă, fără încruntări sau artificii birocratice, de tipul condicilor de prezenţă sau a altor instrumente croite pe principiul fricii. Cu profesorul Nica la „catedră", arta căpăta acea seriozitate şi greutate axiologică, risipită în afara orelor de curs de derizoriul vieţii din România anilor '80, cu care o investisem şi noi, câţiva, care luasem de bune propriile simţăminte şi zecile de cărţi din seria „Biblioteca de artă" a editurii Meridiane. Profesorul Nica, despre care ştiam că petrecuse câteva luni ani în lumea liberă, într-o academie de artă la Viena, ne învăţa altfel decât prin declaraţii, zâmbindu-ne complice, că arta nu devine patriotică pictând tricolorul şi nici militantă desenând muncitori în salopete. Discursul său nu era însă unul al complezenţelor, aşa cum educaţia unui copil nu se face doar cu bomboane. Atingea net problemele şi aveai de luat o decizie în consecinţă. Nu rămâneai însă singur, aşa cum deja începuse să devină regulă la alte discipline de atelier, considerându-se că e treaba fiecăruia să devină artist prin propriile resurse, ca şi cum cu acest lucru l-ai fi avut deja în vene. Când insistenţa sa nu găsea ecourile necesare, nu numai o ironie şfichiuitoare pleznea aerul îngheţat al atelierelor cu sobe reci, ci şi tonul vocii devenea stins, devitalizat de indiferenţa învăţăceilor, ca într-o iubire în care pluteşte trădarea. Despre credinţele Orientului Îndepărtat aflasem doar din cărţile lui Mircea Eliade cumpărate pe sub mână, iar despre filosofia Orientului mai mult din poveşti. Investeam însă, în mintea mea, pe profesorul Nica, cu calităţile unui şaman atipic, ce profesa din plăcere o meserie uitată. Filosofia Orientului se insinua spre noi venind prin cuvintele unui om ce povestea despre apă vorbind despre pământ, despre artă vorbind despre responsabilitate, despre talent vorbind despre stăruinţă. Şi dincolo de toate, ne lăsa să credem, că sub coaja acestor vorbe se află un miez plin, pentru care viaţa ce ne aştepta însemna doar timpul petrecut pentru a ajunge la el.

Desenul de dincolo de desen

Expoziţia de desen Ioachim Nica
Oradea 24 februarie - 24 martie 2011
Complexul Muzeul Ţării Crişurilor

text de **RAMONA NOVICOV**

În povestirea Margueritei Yourcenar, „Izbăvirea lui Wang-Fo", împăratul îi spune bătrânului pictor: „Am în colecţia operelor tale o pictură minunată, în care se oglindesc munţii, limanurile râurilor, marea. E drept că sunt nespus de micşorate, au însă o putere de a fi prezente mai mare decât chiar a obiectelor, asemenea imaginilor ce se reflectă pe suprafaţa unei sfere. Numai că pictura aceasta încă n-ai terminat-o, Wang-Fo, iar capodopera ta este abia un început".

Se pare că împăratul, uimit, voia să afle cum de poate fi reprezentarea lumii mai puternică decât lumea însăşi. Voia să afle, cuprins de invidie, cum e posibil ca un artist pribeag să rămână mereu la începutul lucrurilor, ancorat în prospeţimea primului impuls, a primului gând, a primei uimiri, a primei reverii? Ba mai mult, cum poate crea, biet muritor, singurul imperiu ce nu cunoaşte limite şi nu piere niciodată, imperiul imaginaţiei? Şi mai ales, cum de-l poate abandona fără regrete, pentru a crea, din nimic, un altul? De fapt, din aproape nimic, căci ce pot însemna câteva tuşe de pensulă sau de băţ sau câteva trăsături de cărbune? Cenuşă şi apă. Şi suflul magic de deasupra lor.

Desenul lui Ioachim Nica face parte din înalta clasă a imaginilor animate de acest suflu metafizic, singurul care merită – ne spun ele – a fi întrupat cu un gest încărcat, în proporţii variabile, cu graţie, voluptate, ironie, îndoială, tăcere, tandreţe. Dar cea mai provocatoare e o anume componentă poetică a imaginilor sale: absenţa. Urmele adânci sau volatile ale acestei nenumite absenţe explică, într-un fel, magia rotulusului caligrafic, „jurnalul vienez" al anilor '72 -'73. În desfăşurare sunt şaisprezece metri de desen pur, în care ritmul şi vidul fac legea plastică asemenea unui codex imemorial al vizualităţii. Mă întreb, privindu-l, oare ce ritm are înfiorarea? Dar neliniştea, dar emoţiile acelea abia perceptibile, nu se ştie de unde răsărite, când totul pare a fi în ordine? Ce se întâmplă înlăuntrul lumii unui artist când în afara lui se arată a nu se petrece nimic important? De unde se nasc acele furtuni şi acele fracturi, acele implozii sau şoapte de şaman? Cum se naşte spaţiul plastic din proiecţia formelor asupra lui, şi ce forţe îl dezintegrează după o vreme? Prin intermediul unui excepţional program de plasticizare a limbajului vizual, Ioachim Nica ne dezvaţă – aşa, ca într-o joacă iniţiatică – să privim desenul ca gen de tranzit, ca etapă pregătitoare pentru o alta, mai substanţială. Desenul său, infinit delicat şi totuşi necruţător, chiar este o lume în sine, cu totul independentă, ce se reprezintă pe ea însăşi. Mai mult şi mai departe, împins către zona limitelor sale, desenul din imperiul de semne al lui Ioachim Nica se arată ca ecorşeu al peisajelor interioare, acele peisaje abisale, neliniştitor hibride, infinit schimbătoare şi, tocmai de aceea, aproape insesizabile. Şi mai mult, desenul său se arată ca o funcţie a lumilor imaginare, devenind, astfel, aproape fără să vrea, un jurnal. Cel mai sensibil şi mai adevărat jurnal al ritmurilor interioare, al pulsiunilor vitale, al stărilor imponderabile, un jurnal al cărui desen trimite dincolo de el însuşi, către un neştiut, încă, început.

text de **MARIA ZINTZ**

MÁRTA JAKOBOVITS

Activitatea ceramistei Márta Jakobovits este apreciată de criticii de artă, de confraţii de breaslă, de colecţionari, dovadă C.V.-ul său impresionant. În anul 2001, a participat la Expoziţia Internaţională de Ceramică, la Paris, fiind prezentă în grupul român care a expus la Institutul Cultural Român. Lucrarea sa „Taina dealului" a constituit de altfel imaginea afişului şi a invitaţiei (straturi suprapuse de glazuri). Tot în 2010 a reprezentat România la Bienala Internaţională de ceramică din Bornholm (Danemarca), în acelaşi an fiind prezentă la Doorn (Olanda) şi în Norvegia, la Expoziţia de Ceramică Europeană, reprezentând România.

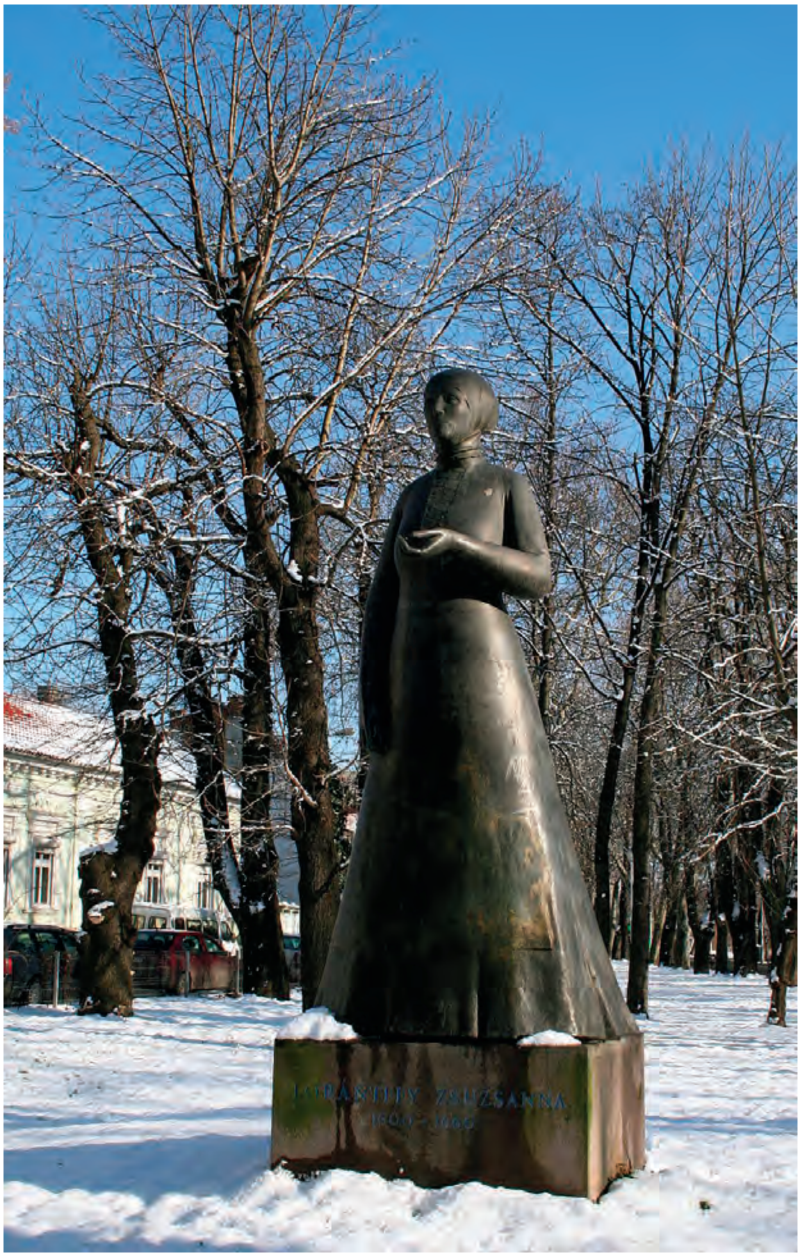
În 2007, a primit premiul UAP la secţia ceramică, iar în 2011, ca recunoaştere a valorii creaţiei sale, a fost onorată cu cel mai prestigios premiu în artele decorative din Ungaria, „Ferenczy Noémi", premiu acordat de Ministerul Culturii. Evenimentul a avut loc la Muzeul Etnografic din Budapesta.

Creaţia Martei Jakobovits este cu atât mai adâncă ca mod de simţire, cu cât formal pare mai simplă. încă acum mai bine de 30 ani, când i-am văzut primele afirmări cu lucrările sale, forme ceramice se năşteau din nevoia de facere doar în măsura în care Marta Jakobovits însemna în materie ceea ce avea mai emotiv şi mai tainic în fiinţa sa. încă de atunci forma nu era doar ceea ce vede ochiul. Márta Jakobovits a dorit să înfăţişeze forme care să transmită legătura tainică cu lumea, ceea ce a acumulat, a filtrat şi a rămas până la noi. Iubeşte mai ales lutul, ca material de lucru, dar ea spunea că artistul poate utiliza orice material pentru a se exprima, de la desen şi până la cele mai moderne descoperiri ale tehnicii. Completarea, combinarea sau înlocuirea materialelor tradiţionale şi durabile cu materiale banale, efemere lărgeşte modalităţile de exprimare. Dar materialele ceramice sunt ceva mai mult, ele sunt purtătoarele elementelor străbune ale relaţiilor spirituale seculare, iar lucrările moderne de artă pot să continue în mod magic marea taină iniţială, pot fi astfel în contact cu intangibilul, cu inefabilul.

Mai ales, formele create în ultimele două decenii au o filozofie axată pe continuitate şi permanenţă, folosindu-se de cele apropiate de amorf ori de formele geometrice cele mai simple. Chiar şi când sunt obiecte utilitare par să se adune într-un singur concentrat de substanţă, datorat unei cunoaşteri profunde şi continue, exerciţiul continuu fiind în beneficiul unei înalte exigenţe, printr-o discretă dar perpetuă înnoire. Aş zice că lucrările sale ne ajută să reînvăţăm să vedem, „să citim" în formele artei şi ale naturii, să observăm semnele din jurul nostru. Atentă la sugestiile oferite de formele naturale, atentă şi la marile creaţii ale omenirii, asimilând ceea ce se potriveşte cu sufletul său, în intimitatea atelierului este atentă şi la materia cu care lucrează, cea mai veche de care s-a folosit omul, lutul. Simţim imediat iubirea şi respectul ei pentru acest material, iar lutul prinde viaţă în mâna artistei, devine suplu, cald, răspunzând, contopindu-şi ritmurile şi vibraţiile cu ale creatoarei. Ni se pare tulburător că ea, în loc să se afirme, să domine materia, se ascunde, dintr-un act de umilitate şi lasă formele să se nască firesc, pentru a prinde pulsul materiei. Trăind prin ele, ne invită şi pe noi să ne întoarcem la simplitate.

Oradea.

Farmecul discret al principeselor



text de **RAMONA NOVICOV**
foto: **RAMONA NOVICOV**

Aproape că nici n-o vezi printre copacii parcului, profilată fie pe apa râului, fie pe silueta bisericii. Discreţia ei pare uneori fantomatică, mai ales când parcul e învăluit în aburul irizat al Crişului. Trebuie s-o ghiceşti mai degrabă printre copaci, s-o aproximezi, oarecum, pentru că e dificil de focalizat: nu e nici prea aproape, nici prea departe, nici prea sus, nici prea la îndemână.

Planurile sunt alunecătoare, dar silueta e calibrată şi echilibrată perfect, în sensul că nu pare a dori să facă schimb cu mediul: locuieşte acel spaţiu natural dintre apă şi biserică într-un fel detaşat, cu eleganţa neutralităţii, fără să vrea să-l modeleze, să-l provoace, să-l domine. Silueta de bronz a principesei Lorántffy Zsuzsanna nu interferează cu datele ambientului, mai degrabă alunecă printre ele cu o graţie tăcută. Venită la Oradea ca soţie a principelui Gheorghe Rakoczi I, a prins timpurile cele mai tulburate ale istoriei Transilvaniei, cele de la mijlocul secolului XVII. În toiul bătăliilor dintre imperii, principesa a crezut mereu, până la sfîrşitul zilelor ei, în puterea culturii şi a educaţiei. A adus cu ea, din inima ţinutului Tokay, nobleţea unei rase de principi luminaţi a căror deschidere spre spiritualitate le-a asigurat traversarea demnă a tulburatelor vremi. Spre exemplu, pe domeniul de la Făgăraş, Lorántffy Zsuzsanna întemeiază în 1657 o şcoală românească după modelul celor din Caransebeş şi Lugoj. Gestul este admirabil pentru că este al unei principese maghiare reformate, ataşată profund de lumea transilvăneană, deopotrivă a ungurilor şi a românilor, dar şi pentru că el a fost făcut acum trei secole.

Cel care a întruchipat-o pe principesă, în anul 1996, a fost sculptorul clujean Gergely István (Cozmeni, 1939 – Cluj, 2008). Şcolit în spiritul limbajului modern al maestrului său, Vetró Artúr, Gergely a a înţeles foarte bine cum să exprime plastic frumuseţea interioară a acestei femei cultivate, coborâte din secolul XVII, dar contemporană nouă ca atitudine intelectuală. Atât personajul întruchipat, cât şi forma sculpturală îmi amintesc de acea celebră afirmaţie a unei doamne din lumea bună contemporană, Diana Vreeland: „eleganţa înseamnă refuz”. Tocmai acest refuz al bosajelor, al texturilor, al contrastelor şi mai ales al expresivităţii face ca această statuie să aibă o excepţională eleganţă. Fără să joace cartea specifică limbajului sculptural monumental, Gergely Istvan mizează, în schimb, pe subtilitatea întâlnirii aproape imperceptibile dintre planuri, specifică modelajului de medalist (domeniu unde a excelat), pe maxima fineţe a pasajelor şi a racordurilor spaţiale, capabile să compenseze refuzul celei mai mici exteriorizări emoţionale. O uriaşă medalie înfăşurată tronconic – această viziune paradoxală asupra sculpturii de for public – poate explica monumentalitatea lipsită de patos a statuii ce poate deveni, pe rând sau deodată, oglinda, clopotul sau geniul discret al locului.

Pictura românească în anii '70-'90[1]

stânga:
Constantin Flondor, Sky – September, 1986, oil on wood panel, 26 x 36,5 cm, (Courtesy the artist). Foto: Cathleen Schuster and Marcel Dickhage (Berlin)

dreapta:
Constantin Flondor, Ovidiu's Garden, 1995, oil on canvas, 72,3 x 100 cm, (Radu Străin Collection, Timişoara, RO). Foto: Cathleen Schuster and Marcel Dickhage (Berlin)

pagina alăturată, stânga (de sus în jos):
1. Ioana Bătrânu, Our Pigs, 1993, oil on canvas, 114,5 x 146 cm, (Mircea Pinte Collection, Cluj, RO). Foto: Feleki Szabolcs (Cluj)
2. Ioana Bătrânu, Melancholic Interior (The Revolutionary Saloon), 1996, oil on wooden panel, 114 x 153 cm, (Courtesy the artist). Foto: Bogdan Andrei Bordeianu (Bucharest)

pagina alăturată, mijloc:
Gheorghe Ilea, The Story of Little Things, 1991, mixed technique on canvas, 165 x 115 cm, (private collection, Vienna, AT). Foto: Feleki Szabolcs (Cluj)

pagina alăturată, dreapta (de sus în jos):
1. Sorin Campan, Time and Place, 1980, tempera on canvas on wood panel, 45,5 x 49 cm,(Courtesy the artist and Plan B Cluj / Berlin). Foto: Feleki Szabolcs (Cluj)
2. Sorin Campan, Pata Street, 2002, oil on cardboard, 31,5 x 36,5 cm, (Ioana Ilea Collection, Cluj, RO). Foto: Feleki Szabolcs (Cluj)

text de **MAGDA CARNECI**

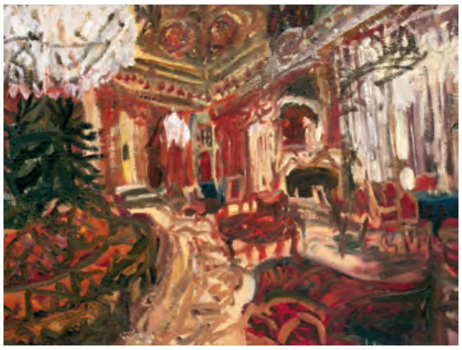
Spre finele anilor '60, ştergerea progresivă a barierelor până atunci rigide dintre un figurativ academic, reprezentat de arta oficială a realismului socialist, şi un figurativ mai nuanţat, mai poetic, se face din plin simţită în câmpul artelor vizuale din România. E drept că tentative de pictură abstractă existaseră în ateliere încă din anii '50, dar ele nu se putuseră manifesta public[2]. Chiar de la începutul anilor '70, are loc un proces amplu şi diversificat de „lărgire a realismului" înspre nonfigurativ şi înspre alte modalităţi de expresie vizuală. Astfel, în pictură, artiştii regăsesc valorile expresive ale unui **figurativism liric**, ***nuanţat de cromatisme foviste sau îmbogăţit de structurări geometrizante ori de accente gestualiste. Pe lângă un*** **figurativism bizantinizant**, ***continuând o linie estetică interbelică, şi un realism*** **folclorizant**, ***influenţat de arta populară locală, îşi face apariţia acum şi un*** **figurativism oniric**, ***sub influenţa suprarealismului francez. Fenomenul de diversificare a registrelor stilistice a primit de altfel în epocă denumirea de „realism amplu îmbogăţit", pe măsura conceptului de „realism fără frontiere" a teoreticianului de stânga Roger Garaudy, formulă care s-a bucurat de succes în ţările est-comuniste[3].***

Fenomen simptomatic, ecloziunea unui *figurativism abstractizant* a fost repede remarcată în epocă, prin care se înţelegea tendinţa mai generală de a depăşi demersul realist prin formule picturale cvasi- sau simili abstracte, care propuneau şi ele o lărgire, şi chiar o depăşire sau o transformare a figurativismului strict de dinainte. Orientându-se spre diversele variante ale abstracţiei internaţionale (expresionism abstract, art informel, abstracţia lirică etc.), *direcţia abstractizantă* va deveni treptat cea mai importantă manieră picturală practicată în epocă şi va fi resimţită de majoritatea artiştilor români ca modalitatea cea mai avansată pe calea regăsirii contactului cu arta modernă occidentală, de care fuseseră până atunci izolaţi din motive de cenzură ideologică comunistă.

Tot începând cu anii '70, încurajaţi de deschiderea politică spre Occident, unii artişti se vor strădui să se sincronizeze din ce în ce mai rapid cu cercetările vizuale internaţionale mai recente. Mai ales tânăra generaţie se orientează, sub influenţa neo-avangardelor occidentale postbelice, către o *atitudine experimentalistă* din ce în ce mai amplă şi mai curajoasă. De la pop-art la hiperrealism, de la op-art la arta conceptuală, de la land-art la arta sociologică, aceste împrumuturi stilistice diverse vor da naştere în ambianţa românească unor demersuri denumite în epocă *realism experimental* sau *neorealism documentar*, sau *expresionism urban*, sau *geometrism conceptual* etc.

Pictura figurativă românească se îmbogăţeşte şi se diversifică spectaculos în această perioadă, eliberându-se pe de o parte de constrângerile ideologice anterioare, şi pe de altă parte orientându-se – datorită acestor aluviuni neoavangardiste care nu atacă totuşi radical şarpanta în continuare figurativă, reprezentaţională, a imaginii – către un modernism academizant. Situat la mijloc de drum între figurativ şi abstracţie, datorită limitărilor ideologice în continuare prezente, acest modernism cuminte, asezonat cu elemente abstracte sau neo-avangardiste prudent dozate, a constituit stilul colectiv predominant al anilor '70. Au existat totuşi artişti care au reuşit să se delimiteze de acest modernism îmblânzit şi destul de conformist şi care au propus poetici proprii viguroase, integrând un impuls autentic avangardist în interiorul unei picturalităţi recuperate şi considerate valabile şi preţioase în sine. Să-i amintim aici pe Horia Bernea, Ion Grigorescu, Marin Gherasim, Ion Bitzan, Ion Pacea, Georgeta Năpăruş şi alţii.

În anii '80, curentul care a marcat inovator pictura românească a fost *neo-expresionismul*. Sub influenţe venind dinspre pictura *Neue Wilde* din Germania şi *Trans-avanguardia* italiană din anii '70, tinerii pictori români ai momentului au practicat un figurativism atras de cromatisme dure, viscerale, de gestualisme distorsionante, de patetism spectacular şi de supradimensionare, asemenea de altfel altor colegi de generaţie din celelalte ţări central-europene. Temele acestei *bad painting*, cum i s-a spus, au fost banalitatea cotidiană, mitologiile personale, clişeele din mass-media sau kitsch-ul produselor industriale de serie. Simbioză stranie dintre o stilistică de extracţie occidentală şi o motivaţie psiho-socială de origine locală, *noul expresionism* a pus în lumină o reacţie estetică de respingere a unei



situaţii culturale fals normalizate, moştenite din deceniul trecut, dar care s-a degradat în anii '80 odată cu izolarea politică a României şi intrarea ei în faza naţionalismului prezidenţial al lui Ceauşescu, susţinut în plan cultural de o neo-stalinizare a artei oficiale. Tot în anii '80, o altă reacţie, mai introvertită, la regresiunea generalizată a societăţii româneşti, a constituit-o *curentul neo-bizantinist*. Pictorii care l-au ilustrat şi care şi-au început adesea carierele sub influenţa experimentalismului neo-avangardist din anii '70, renunţă în această perioadă la „libertinajele formale" de dinainte şi se reîntorc la o rigoare figurativă, pe de o parte întemeiată spiritual în tradiţia locală bizantină şi postbizantină, şi pe de altă parte înrădăcinată vizual în post-impresionismul de la începutul secolului XX. Atitudinea *neo-* sau *post-*bizantină a fost receptată în epocă drept o formă specifică, deşi stranie, de rezistenţă culturală la regimul totalitar. Pe de o parte, prin adoptarea discretă a credinţei creştin-ortodoxe, pictorii acestei tendinţe, adunaţi în jurul grupului Prolog, afişau o formă de independenţă spirituală şi de curaj moral faţă de ideologia marxistă dominantă. Pe de altă parte, „regresând" la un figurativism clasic, îmbibat de referinţe simbolice şi refuzând astfel o atitudine mimetică faţă de spiritul avangardist occidental, neo-bizantiniştii manifestau şi o anume frondă faţă de cursul radical desprins de referinţa la tradiţie al artei contemporane internaţionale. Ulterior, în anii '90, acest curent a luat o turnură declarat religioasă, angajat într-o ideologie conservatoare militantă, în virtutea căreia a fost redenumit *neo-ortodoxism*.
Anii '90 au fost bulversanţi pentru întreg spectrul vizualităţii româneşti, pe măsura schimbărilor politice dramatice şi spectaculoase de după 1989. Deschiderea spre spaţiul cultural internaţional, influenţa masivă a noilor tehnologii artistice şi a mijloacelor de comunicare în masă au privilegiat noi genuri artistice, până atunci prea puţin posibile şi aproape invizibile în spaţiul românesc: fotografia, filmul de artist, instalaţia, performance, video, multimedia. Arta de tip *alternativ*, focalizată pe teme politice şi sociale, angajată în imediat şi în schimbarea mentalităţilor, a devenit noua artă *mainstream* a deceniului.
Dar alături de ea, pictura şi-a continuat direcţiile de dinainte, deşi de o manieră mult mai discretă şi pierzându-şi temporar prerogativa de gen artistic major. Şi *neo-expresionismul* şi *neo-ortodoxismul* au rămas curente productive până la sfârşitul deceniului '90. În cadrul lor sau în preajma lor, s-au manifestat pictori de mare calitate care, aşa cum înainte de 1989 păstraseră o distanţă faţă de arta oficială comunistă, au ales să-şi păstreze independenţa şi faţă de noua artă oficială alternativă a epocii post-comuniste şi incipient capitaliste din România.
Între ei se numără pictori cu poetici vizuale puternice şi personale, care nu au încetat să mizeze pe valoarea intrinsecă a mediului picturii, care poate integra influenţe tehnice şi stilistice externe, fără a renunţa la propria specificitate şi care e capabilă să resuscite sub forma unui „*neo-realism socialist-capitalist*", aşa cum se va întâmpla în anii 2000. Pictorul Horia Bernea este un bun exemplu în acest sens, el reuşind să rămână egal cu sine însuşi în pictura figurativă simili mistică pe care o practica şi să fie totuşi admirat şi de noile generaţii marcate de ideologia culturală relativistă a *postmodernismului*.
Dincolo de bulversări şi oscilaţii inerente schimbării de paradigmă politică şi culturală, se poate spune că în anii '90, prin nume ca Ioana Bătrânu, Constantin Flondor, Sorin Câmpan sau Gheorghe Ilea – pentru a nu-i aminti aici decât pe câţiva din cei prezenţi în acest volum[4], pictura a continuat să manifeste cu brio, pe o direcţie principală a ei, o specificitate a culturii vizuale româneşti moderne din ultimii 100 de ani. Aceasta consistă în „prejudecata figurativului" şi în ataşamentul faţă de „iconicitatea realităţii" pentru ochiul, inima şi mintea omului în contact cu natura, cu societatea şi cu propriul sine. De pe asemenea „trambuline vizuale" de mare subtilitate, spiritul uman poate regăsi o deschidere spre comuniunea cu universul şi spre o dimensiune care îl transcende.

Note:
[1] Text scris pentru volumul „Romanian Cultural Resolution. Contemporary Art in Romania", edited by Adrian Bojenoiu and Alexandru Niculescu, German/English, Hatje Cantz Verlag, Stuttgart, 2011.
[2] Vezi expoziţia lui Ion Ţuculescu din locuinţa acestuia din 1957.
[3] Magda Cârneci, „Artele plastice în România 1945-1989", Bucureşti, Meridiane, 2000; versiunea în franceză „Art et pouvoir en Roumanie" 1945 -1989, Paris, L'Harmattan 2007.
[4] La aceste nume, mai putem adăuga pictori precum Horia Bernea şi Marin Gherasim deja menţionaţi, dar şi Sorin Dumitrescu, Christian Paraschiv, Vladimir Zamfirescu sau Ştefan Râmniceanu pentru direcţia neo-bizantină; Ion Bitzan, Ion Pacea şi Georgeta Năpăruş deja menţionaţi, dar şi Teodor Moraru, Octav Grigorescu, Gheorghe I. Anghel, Ştefan Câlţia, Sorin Ilfoveanu sau Florin Mitroi, pentru direcţia realist-expresionistă; Petru Lucaci, Vasile Tolan, Gheorghe Rasovszky, Marilena Preda-Sânc, Andrei Chintilă, Ion Aurel Mureşan, Vioara Bara, Marcel Bunea, Vlad Iacob şi alţii pentru direcţia neo-expresionistă.

VICTOR CIATO
Repetiţia „estetică” de la „sfârşitul Istoriei”

text de **LUCIA POPA**
foto: **HTTP://PLAN-B.RO**

dedesubt (de sus în jos):
1. Victor Ciato – Momentul 0 – Untitled, 1966, aquarelle on paper, 44,6x60 cm
2. Victor Ciato – Momentul 0 – Untitled, 1968, aquarelle on paper, 31,6 x45,2 cm

dreapta (de sus în jos):
1. Victor Ciato – Momentul 0 – Untitled, aquarelle on paper, 44,6x60 cm, undated
2. Imagine din galerie

Artistul Victor Ciato reface în oglindă, aproape ca într-o simetrie inversă, un parcurs deja statornicit în istoria artei din ultimul secol. Kandinsky, probabil cel mai reprezentativ în această privinţă, şi-a elaborat stilul, evoluând lent de la figurativ la abstract, de la reprezentarea obiectelor „exterioare” la cele „mentale, interioare”, cum spunea el în atât de frecvent citata lucrare „Despre spiritual în artă”.

Ciato însă a lucrat invers, a trecut rapid la abstract, refuzând tematica puternic ideologizată propusă la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj, acolo unde îşi termina studiile în 1964, pentru a reveni mai târziu la un pseudofigurativ. Pentru Ciato era limpede că, menţinându-se într-o naraţiune propusă „politic”, inevitabil figurativă, şansele de a se autodelimita stilistic erau relativ reduse. Reprezentarea
realistă era, fireşte, mai uşor de cenzurat, iar inovaţia înăuntrul unei zone artistice abordată cu predilecţie în învăţământul timpului era mai greoaie, poate din pricina automatismelor imaginarului creat inevitabil.
Expoziţia de la Plan B este prima dintr-un ciclu cu patru etape. Acestea corespund modificărilor de stil din opera lui Ciato: fiecare expoziţie va documenta cronologic o falie din opera sa întinsă pe durata a patruzeci de ani (de la seria de acuarele la abstracţionismul geometrizant al anilor '70, cu reîntoarcerea la un pseudofigurativ liric în anii '80, dezvoltat apoi în anii '90 şi 2000).
Acuarelele abstracte din perioada 1966-1968, expuse până la jumătatea lunii aprilie la Plan B din Cluj, sunt o mostră de proiect modern, în sensul autonomiei esteticului. Francis Fukuyama anunţă „sfârşitul Istoriei”, punctul în care „spiritul” hegelian îşi epuizează maximul, în această iteraţie infinită de forme, în gratuitatea esteticului. Dacă Istoria este pentru Fukuyama apud Hegel aspiraţia verticală către realizarea în timp a unui proiect, atunci repetiţia, ludicul, esteticul de dragul esteticului, sau, altfel spus, experimentul estetic fără „proiect”, fără adâncime iconologică anunţă Sfârşitul şi orizontalitatea. În privinţa acuarelelor lui Ciato şi sub această abordare, încă susţinută de numeroşi teoreticieni în sfera ştiinţelor sociale, repetiţia dreptunghiurilor şi jocul cu pensula în dublă direcţie (orizontal şi veritical) reprezintă o probă de contemporaneitate a gustului. Dreptunghiurile lui Ciato se sprijină pe muchiile finale ale Istoriei.
Şi totuşi, sub suprafeţele aproape lipsite de perspectivă din acuarelele sale, nu trebuie căutate concepte, aluzii, trimiteri, privirea sa este ancorată exclusiv de geometria liberă, imprecisă şi ludică a obiectelor bidimensionale. Ciato şi-a propus să nu reprezinte nimic în această primă etapă. În ce priveşte privitorul, el este mai degrabă invitat să constate eleganţa formelor şi amestecul de nuanţe,

uneori în contrast puternic: galben pe violet. Această opoziţie cromatică frapantă este însă atenuată de tehnica acuarelei, de formele care se întrepătrund, uneori prelungite de un uşor efect de halou. Replicate aproape la nesfârşit în spaţiul galeriei, dreptunghiurile asimetrice ale lui Ciato sunt studii pure de nuanţă şi alternare de formă, ludic.
Nu numai abordarea acuarelei abstracte era un act de îndrăzneală în epocă, dar şi nuanţele folosite. Frivolul voit şi rafinat al versiunilor de roz, de exemplu, încalcă un alt tabu. Unul tacit, totuşi.
Lucrările selectate pentru expoziţia „Momentul 0” nu pot fi înţelese fără raportare la arta epocii: nuanţele, repetiţia, versiunile asemănătoare de geometrie sunt forme ale unei căutări nelipsite de anxietate a unui stil în afara „canoanelor” oficiale. Uneori, asamblarea colţurilor şi jocurile de nuanţe (mai ales) trimit cu gândul la Braque, în ton probabil cu aspiraţiile lui Ciato în direcţia artei vestice. Pe atunci însă, contactul cu arta vestică era încă mediat de reproduceri, reviste etc. şi totuşi, dincolo de asemănările cu arta lui Braque, jocul de nuanţe propus de artist produce nu doar jocul pur, ci şi o neaşteptată tensiune care pare să rezulte din asocieri cu încărcătură iconologică.

COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

Strada Băiculești Nr. 29, București 1
Tel/fax: (021) 6673360 / 0742833023

+ CULORI ULEI EXTRAFINE

+ CULORI TEMPERA CONCENTRATE

+ CULORI TEMPERA FINE

+ CULORI ACRILICE

+ ACUARELA

+ GUAȘE

+ TEMPERA PENTRU ELEVI

+ GRUND PENTRU PICTURĂ

+ CREIOANE PENTRU INSCRIPTIONAT

+ ESENTA PETROL PENTRU PICTURĂ

+ ULEIURI SICATIVE PENTRU PICTURĂ

+ ULEI DE IN PENTRU PICTURĂ

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

#10 Cronică de carte

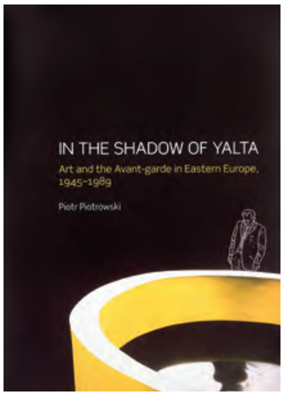
AURELIA MOCANU
Criza clastică
(CD-ROM / carte),
Editura Printech, București, 2010

Estetica fragmentului

text de **OANA TĂNASE**

Interesul Aureliei Mocanu pentru o estetică a fragmentului în arta contemporană datează de bună bucată de vreme. Indic în acest sens lectura dosarului „Fragment“ coordonat de ea și la care au contribuit, în urma invitației primite, Adrian Guță, Constantin Zaharia, Ramona Novicov, Gheorghe Crăciun, Gheorghe Rasovszky, Gheorghe Iova, Alexandru Antik și Dorin Ștefan (revista *Arta* – serie nouă, no. 3, 2001), colecția finală de texte și eseuri plimbând problematica în discuție de-a lungul unor experiențe și câmpuri distincte de manifestări (arte vizuale, critica de artă, filosofie și teorii ale discursului, literatură și spațiu construit). Se configura astfel un corp de analize și reflecții critice gata să „captureze câte ceva din esența lunecoasă a fragmentului în toate largile sale sinonimii: fractură, ruptură, decupaj, detaliu, rest, elipsă, metonimie, ex-voto, ruină, reziduu, deșeu, până la filosoficul *presque-rien* care avansează toate celelalte figuri ale absenței” (Aurelia Mocanu).

Odată cu *Criza clastică*, lucrare publicată anul trecut în variantă CD-ROM la Editura Printech din București, criticul și istoricul de artă Aurelia Mocanu se angajează în formularea unei teorii a fragmentului în arta contemporană, ca fenomenologie a pierderii unității. Titlul cărții este unul provocator și totodată generos: clastologia îngăduie numeroase aplicații în științe și discipline dintre cele mai variate, iar criza clastică fixează, în opinia autoarei, pulsiunea de a sparge obiecte, sintagma favorizând sensul de accelerare, vertij și explozie în fragmente a imaginii. A te apropia de fragment ca simbol, motiv și argument în parametrii postmodernismului obligă cercetătorul la un anume excurs istoric și la o serie de stațiuni, de la definirea lui schlegeliană (mică operă de artă ori entitate suficientă sieși) și corpusul teoretic al romantismului german la clasicismul winckelmannian, de la Rodin ca prim ambasador al fragmentului, la distructivitate ca fundal al sensibilității artistice în arta secolului XX, de la colajul avangardei istorice la gros-planul din cinema și televiziune.
Aurelia Mocanu identifică cel puțin zece ipostaze ale fragmentului și se oprește întotdeauna asupra lor slujindu-se de descifrări culturale sofisticate: tăietura, efritarea, amputarea, ciobirea-spărtură, spargerea-distrugere, secționarea-tranșare, hăcuirea, deșirarea-sfâșiere, demontarea-dezarticulare, descompunerea în deșeu – toate aceste manifestări ale fragmentului în artă deschid paranteze teoretice către mitologie, religie, antropologie, filosofie, hermeneutică, științe ale vieții. Corpul – devenit fragment – și golul, ca rezultat al *clastului*, sunt favorizate în economia cărții, exemplele de care se slujește cercetătorul aparținând deopotrivă scenei de artă internaționale ori locale. Apreciez această dinamică a privirii și, implicit, structura caleidoscopică a cărții cu atât mai mult cu cât demersurile editoriale actuale îmi par de multe ori a se mulțumi prea ușor în a identifica chei de lectură a artei românești actuale în spiritul unei priviri auto-reflexive, de aceea forțat îngustă și artificial insulară.
În loc de concluzie, autoarea propune cinci aspecte ale fragmentarului în arta contemporană românească: fragmentul livresc – Ion Bitzan; cizelarea fragmentului – Geta Brătescu; epurare și combinatoriu – Ion Nicodim; strat arheologic – Gheorghe I. Anghel; montaj de fragmente – Ion Stendl. Dialoguri asupra temei (cu Geta Brătescu, Florica Prevenda, Elian, Ion Nicodim, Gh.I. Anghel și Florin Ciubotaru) aduc la lumină istorii personale, raportări individuale la noțiunea de nonfinit, practici de atelier.
Pentru demonstrațiile ei teoretice, *Criza clastică* este recomandată tuturor celor interesați de o istorie tematizată a artei contemporane în contextul artei universale. Acuratețea argumentației, șarmul și vioiciunea textului, laolaltă cu amploarea materialului vizual sunt însă calități ce asigură și unui nonspecialist o lectură incitantă.



PIOTR PIOTROWSKI
In the Shadow of Yalta.
Art and the Avant-Garde in Eastern Europe 1945-1989
London: Reaktion Books, Ltd., 2009

text de **MAGDA PREDESCU**

Începutul noului secol a adus un interes sporit din partea cercetătorilor și a comisarilor de expoziții pentru arta Europei Centrale și de Est. Din această perspectivă, lucrarea lui Piotr Piotrowski se încadrează într-o tendință identificabilă la nivel internațional. Structurat în 5 capitole, amplul studiu al istoricului de artă polonez debutează cu lămurirea unor probleme metodologice. Asociată adesea cu tendința New Art History, geografia artei, metoda de lucru adoptată, se dorește o respingere a canonului occidental: universalismul valorilor estetice, globalizarea și multiculturalismul nu conduc decât la anularea identităților locale și la perpetuarea modelului ierarhic centru-periferie. Arta țărilor din Europa Est-Centrală (înțeleasă ca spațiul aflat sub influența URSS după 1945) s-a dezvoltat într-un context semiotic și ideologic diferit de cel al artei occidentale, motiv pentru care terminologia istoricilor din Vest se dovedește inadecvată pentru a o explica. Noul geograf al artei ar trebui să ia în considerare faptul că, deși omogenizată printr-o decizie politică, regiunea s-a caracterizat printr-o dezvoltare individualizată a sistemelor comuniste, fapt care a amplificat eterogenitatea mișcărilor artistice la nivel local. Arta țărilor din Est este diferită în raport cu arta vestică și, în egală măsură, extrem de difersificată la nivel local. Elementul care ar conferi unitate acestei regiuni din punct de vedere artistic, conform lucrării lui Piotrowski, este rezistența anti-comunistă care ar fi caracterizat mișcările de avangardă. Pentru a evidenția particularitățile spațiului și timpului alese ca subiect de cercetare, istoricul polonez urmărește geografia schimburilor culturale est-vest și în interiorul blocului comunist, o atenție specială fiind acordată expozițiilor înțelese ca modalitate fundamentală de a scrie istoria artei.
Introducerea teoretică este urmată de un scurt capitol care analizează, în strânsă legătură cu tradiția interbelică, perioada suprarealistă (1945-1948) din arta maghiară și cehoslovacă. Următoarele două capitole, mult mai consistente, urmăresc evoluția scenei artistice din Est în perioada de erodare a sistemelor comuniste și de instalare a post-totalitarismelor. Pe fundalul ideologiei ritualizate defilează modernismul anilor '50-'60 (art informel, neo-con-

structivism, noua figurație, pop art, începuturile conceptualismului) și neo-avangardele anilor '70 (artă conceptuală, body art, happenings). Unele studii de caz sunt mai detaliate (ex. particularitățile artei pop în Ungaria datorate dezvoltării acesteia în paralel cu apariția abia schițată a valorilor societății de consum), dovedind o foarte bună cunoaștere a zonei poloneze, maghiare și est-germane în comparație cu arta din Bulgaria, România sau fosta Iugoslavie.
Ultimul capitol joacă rolul de epilog, aducând în prim-plan postmodernismul anilor '80 afirmat la sfârșitul regimurilor comuniste. Referințele la arta românească sunt sumare, Piotrowski amintind numele lui Țuculescu, Ciprian Radovan și Laszlo Albert (pentru art informel), Paul Neagu, Ion Bițan, Constantin Flondor, Geta Brătescu, Ion Grigorescu, Ana Lupaș, Dan Perjovschi, Călin Dan, Teodor Graur, SubREAL.
Există, de asemenea, trimiteri la începuturile cenaclului de tineret – Atelier 35 – și la prezența lui Richard Demarco în România la sfârșitul anilor '60.
Polemicile cu teoreticienii vestici apar constant în cuprinsul lucrării, două dintre acestea fiind remarcabile: lui Rosalind Krauss i se reproșează că, în înțelegerea grilei geometrice ca mit modernist, a uitat să studieze arta din Est, iar lui Benjamin Buchloh i se amintește că nu întotdeauna arta figurativă este asociată politicilor autoritare. Deși dorește să evite capcanele terminologiei utilizate de teoreticienii din Vest, Piotrowski cade în mod sistematic în ele, termeni precum pop art, body art, (auto-)colonizare etc. apărând frecvent în lucrare. Există, de asemenea, trimiteri constante la conceptele lui Foucault (societățile comuniste post-totalitare sunt analizate ca societăți dominate de supraveghere, disciplină și control; Foucault reapare în analiza relațiilor de putere instaurate între artiști și aparatul ideologic), Barthes (mitologiile), precum și la teoriile feministe (în capitolul dedicat body art). Piotrowski asumă ca principale concepte metodologice *aporia* și *parergonul* derrideene, reluate prin conceptul de *framing* (Norman Bryson, Jonathan Culler) care l-ar ajuta să reveleze adevărata diversitate a regiunilor artistice aparent similare din estul Europei.
Redactată fără pretenții de sinteză exhaustivă de unul dintre actorii importanți ai scenei artistice din Est, rezultat al câtorva decenii de cercetare în arhive, muzee, galerii, conținând un bogat material vizual (peste 200 de imagini) lucrarea lui Piotr Piotrowski funcționează ca o excelentă introducere în subiect, oferind direcții de cercetare unei întregi generații.

Piotr Piotrowski (n.1952) predă istoria artei moderne la Universitatea Adam Mickiewicz din Poznan, Polonia. Curator la Muzeul Național din Poznan (1992-1997) și director al Institutului de Istoria Artei din localitate (1999-2008). Director al Muzeului Național din Varșovia (din august 2009). Organizator al numeroase expoziții cu impact internațional: 2000+: The Art from Eastern Europe in Dialogue with the West, Moderna galerija, Ljubljana, 2000; The Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, 2001; articole în cataloagele unor expoziții importante consacrate artei din estul Europei; autor a numeroase cărți în domeniu, dintre care Meanings of Modernism: Towards a History of Polish Art after 1945 (1999) și In the Shadow of Yalta. Art and Avant-Garde in Eastern Europe 1945-1989 (2004, 2009 în engleza).

SAMUIL ROSEI (1923-2001)
Jurnal întârziat: simțiri din afara sistemului
Fundația Anastasia, București, 2010

Fotograme în gri-bemol

text de **AURELIA MOCANU**

Domnul Rosei a fost (și) un fotograf avid de treceri expresive prin cadre cotidiene – urbane sau estivale – a unor încifrate destine umane. Asta am văzut în cele câteva remarcabile fotografii alb-negru oferite simezei Galateca, la lansarea volumelor ce alcătuiesc jurnalul său postum de 1200 de pagini. Domnul Li pentru soția Paula Ribariu, Lică pentru vechi prieteni, precum poetul Constantin Abăluță, domnul Rosei a fost, pentru tinerii artiști ai anilor '80 (cei înțărcați la propriu și la figurat de UAP), cel ce ne zâmbea încurajator la vernisajele Atelierului 35. Își dorea sincer să supraviețuim cultural pe navetele noastre de repartiții cu orașe închise. Nu știam prea bine de ce și cum ajunsese în slujba artiștilor și de ce antura junii, când Uniunea ne era deja inaccesibilă. După ce ridici zăgazul confesiunii a 30 de ani, totul se dezvăluie ca o rupere de dig de pământ, se limpezește treptat și se coace rând cu rând un alt Samuil decât acel amabil funcționar Rosei.
Eu veneam pe lume în 1957, în primul an de detenție a fiului de avocat din Bazargic, urmărit din liceu, în răstimp de 15 ani, pentru simpatii legionare.
Răsfoiesc cele două tomuri editate minunat, ca obiect tipografic, de Fundația Anastasia prin Doina Dumitrescu. Conțin separarea anilor (cei mai extinși 1972, 1984, 1998, 1999) cu inserări de fotoportrete cronologice ale semnatarului. Ultimele fotograme mi-au sugerat bemolul deșertăciunii omului singur pe un țărm. Volumele au sobrietate, eleganță și o căldură de lemn prețios ars de timp. Găsisem un racursi de înșirat mărgelele anilor, luând drept revelator pur și simplu data lansării „Jurnalului întârziat". Ce a scris Samuil Rosei în ziua lui Maxim Mărturisitorul de-a lungul deceniilor? Hazardul controlat a țâșnit. Pentru mine a fost covârșitor. Autorul a rememorat sistematic, ca un lamento stoic, momentul de frângere sub suflul negru al istoriei mijlocului de secol XX. Rosei a trăit un autentic paradox tragic, încât anii de pușcărie comunistă au devenit, distorsionat din cauza petei de dosar, „anii grași ai anemicei existențe." Dar mărturiile umane, morale, culturale ale „ineptelor notații zilnice" se transfigurează în ambra duratei. Onestitatea, simțul autocritic, tăietura verbului produc, involuntar, o resurecție a personajului cultural Rosei. Acum tare aș vrea să-l am drept conviv necondiționat pentru istoria breslei plasticienilor. Unghiul său de înțelegere se deschide din îndurare, resemnare, dar și devotament inimaginabil pentru creșterea de destin artistic al consoartei.
Secretul Mandarin Li, mititel, purpuriu, cu pleșuvie rondă, ochi vioi-codați și mers grăbit a încondeiat viața culturală pentru debutul altui secol decât cel care l-a secerat, simbolic și politic, la 18 ani: expoziții, filme, piese de teatru, concerte, emisiuni tv, piața de artă și… „caractere". Este existența neștiută a omului de gust și cultură care a trăit în umbra galeriilor de artă și a rodit, după rugul istoriei politice, pe altoiul creator al „jumătății sale bune", pictorița Paula Ribariu. Acea inițială „P" care străbate, dacă nu chiar fiece zi de jurnal, sigur apare pe fiecare pagină de tom, este diagrama Picturii, sinonimă Paulei. Este miezul involuntar germinat de carbonizata existență profesională a lui Samuil Rosei. Căci jurnalul soțului a gestat un jurnal de atelier unic prin obiectivitate și neorealist prin recuzită cotidiană. Jurnalul lui Rosei „a întârziat" pentru că destinul stelar polisa, de fapt, o oglindă laterală pe simetria simbolică a Jumătăților hărăzite, memorialul universului picturii Ribariu.
Apoi, la un deceniu de reculegere după dispariția dureroasă a Domnului Li, îmbolnăvit de hoțiile de artă, pictura Paulei și devotamentul unei doamne iubitoare de pictură au putut face să se editeze Jurnalul.

Info art

IANUARIE- APRILIE 2011

GALERII ALE UAP DIN ROMÂNIA

București
curatori : IURI ISAR (gravură),
LIVIU RUSSU-(sculptură)

Participanții la Salonul din acest an care au expus gravură: Anca Boeriu, Mircia Dumitrescu, Ethel Lukats-Băiaș, Ion Panaitescu, Aurel Bulacu, Mihail Mănescu, Ion Atanasiu, Emilia Persu, Nechita Mircea, Iuri Isar, Mariea Petcu, Florin Stoiciu, Gavril Kovacs, Cristian Tarbă, Teodor Hrib, Răzvan Caratănase, Ovidiu Croitoru, Cristian Țărdel, George Bordeianu, Corina Vasile, Ciprian Udrescu, Margareta Udrescu, Sergiu Purdescu, Malvina Isfan, iar lucrări de sculptură au expus: Niculae Băndărău, Gheorghe Zaharia, Ion Medruț, Jana

Getler, Dan Gavriș, Vlad Dan Perianu, Octavian Mardale, Alexandru Grosu, Elena Scutaru, Aurel Vlad, Titi Ceară, Adrian Pârvu, Mihai Tugearu, Liviu Russu, Dinu Câmpeanu, Alexandru Gheorghiță, Alexandru Ciutureanu, Marian Zidaru, Horia Flămând, Darie Dup, Constantin Marinete, Neculai Păduraru, Napoleon Tiron, Cristian Bedivan.

SALONUL de gravură și sculptură își propune, începând cu acest an, ca relația gravură – sculptură să fie marcată de anumite similitudini ce sunt date de materialul de lucru, același material folosit atât de gravor, cât și de sculptor, sau de instrumente asemănătoare folosite în actul creației, sau de anumite atitudini și stări creative ce unesc parcă cele două exprimări artistice.
Nu ne vom lega de subiecte sau anumite teme în mod special, ci mai degrabă de tehnicile specifice sau de multiplicarea unei opere de artă (atât în gravură, cât și în sculptură). Se

urmărește evidențierea și particularizarea acestor tehnici artistice, promovarea lor, interdependența dintre forme de exprimare 2D și 3D, promovarea tradiției și a noilor forme tehnologice specifice.
Astfel vor fi ediții ce vor avea anumite particularități (toate în același an desfășurându-se concomitent în spații diferite, sau în fiecare an câte o secțiune, urmând ca o dată la trei ani să fie reunite toate, într-o singură expoziție ce poate fi cu statut de trienală).
Astfel avem: lemnul și dalta – sculptură în lemn și xilogravură și tehnici derivate-tiparul înalt (ediția din acest an – 2011); metalul în gravură și în sculptură (tehnici de multiplicare în gravură specifice tiparului adânc – aquaforte, aquaforte, dăltiță, pointe-sèche etc./ în sculptură – bronzul și alte materiale, multiplicarea în sculptură); tehnici neconvenționale ce sunt folosite în gravură (print digital, video, foto-print etc.) și sculptură (materiale, tehnici, modalități de exprimare cât mai diverse).
Se vor realiza workshopuri la care vor participa artiștii (sculptori și gravori), filme documentatre ce vor prezenta procese tehnologice, portrete de artiști sau evenimente din timpul workshopurilor, cataloage, materiale publicitare ce vor promova activitățile artistice specifice artelor gravurii și sculpturii.
Vor fi invitați artiști din țară și din străinătate, se vor realiza parteneriate cu Centre de gravură, instituții, școli, universități, fundații, asociații etc. și vor fi realizate simpozioane, dialoguri cu participarea unor artiști și critici, colecționari etc.

ALBA IULIA

Galeria de Artă
B-dul 1 Decembrie 1918, Bl. M 9-10, parter; Tel./Fax: 0728 444 628
e-mail: dan@uapalba.ro;
www.uapalba.ro/ro/index.php

Darul florilor – expun artiști plastici clujeni reuniți în gruparea Atelier PLUS
15.02-01.03.2011

Mihai Bâgu – Pictură și desen
30.03. -22.04.2011

ARAD

Galeria „Delta"
Str. Mihai Eminescu nr. 2,
Tel. 0257 281371, Fax. 0257 281971
e-mail: contact@galeriadelta.com;
www.galeriadelta.com

Salonul de iarnă 2010-2011
selecție de peste 70 de lucrări de pictură, sculptură, grafică și artă decorativă, realizate în ultima perioadă de 37 de membri ai filialei Arad a U.A.P.
14.01-14.02.2011

DESIGN Atelier 2011 S1
lucrări ale studenților de la facultatea de design din cadrul Universității „Aurel Vlaicu" din Arad.
19.02-19.03.2011

BACĂU

GALERIA Nouă
Str. Nicolae Bălcescu 12; Tel: 0234

545618; e-mail: uapbacau@gmail.ro
http://publikartis.wordpress.com/
www.farafiltru.net

Ion Mihalache – „Ion" – pictură
07.01-30.03.2011

Constantin Tănăsache – „Sacralitate", pictură
01.04-09.05.2011

GALERIA „Ion Frunzetti"
Str. Nicolae Bălcescu 12, parter
Tel: 0234 545618

Anuala Filialei UAP Bacău, expoziție de grup a membrilor Filialei UAP Bacău
01.01-10.02.2011

Ilie Boca – expoziție de pictură și lansarea albumului Ilie Boca
16.02-10.04.2011

Aurel Stanciu – „Ferestre" – pictură
15.04-02.05.2011

Alex Reuter – „I am another"
fotografie, stopmotion, video a artistei luxemburgheze, în colaborare cu Andreea Dumitriu, România.
06.05-20.05.2011

GALERIA Geneza
Str. T. Vladimirescu, Bl 2 Select
Moinești, jud. Bacău
Tel: 0234 362837

BAIA MARE

Galeria de Artă
B-dul București, nr. 6,
Tel: 0262 212 025
e-mail: uapbaiamare@yahoo.com

Paul Covaci – „Etape"
pictură și forme spațiale
08.01-18.01.2011

Mircea Bochiș – Expoziție personală
Vernisaj: 01.02-14.02

„Identități" – expoziție de grup
curator Gyori Csaba
15.02-28.02.2011

„Surâsul primăverii"
expoziție de grup
01. 03-14.03.2011

BRĂILA

Galeria de Artă
Str. Mihai Eminescu, nr. 18-22, Bl. 7, Sc. 1, Tel./Fax: 0239 613 980 e-mail: ghmosorescu@yahoo.com

BRAȘOV

Galeria Europa
Str. Baba Novac nr.68,
Tel./Fax:0268 541 705 e-mail: nicolae_daicu@yahoo.co.uk
http://bvart.ro/expo/f_expo.htm

BUCUREȘTI

Galeria „Orizont"
B-dul N. Bălcescu nr. 23 A, sector 1,
Tel. 021 312 6723
www.galeria-orizont.blogspot.com;
www.uap.ro

„Salonul de iarnă"– expoziție națională, ceramică, sticlă, metal.
Curatori: Gherghina Costea, Georgiana Cozma, Lucian Butucariu, Marijana Bițulescu, Maria Băndărău, Radu Popovici; Coordonator proiect: Cristina Popescu Russu
5.12. 2010-24.01.2011

Gabriela Vuc – „Idei în formă și culoare" pictură – grafică
26.01-7.02.2011

Mihai Coțovanu – „Lumina vine din interior"– pictură,
9.02-21.02.2011

Angelica Alexa – „ 417"– pictură
23.02-7.03.2011

„Miniaturi textile" – salon național cu participarea a 50 de artiști
9.03-21.03.2011
Curator: Marijana Bițulescu

Daniela Nada Grünfeld – „Rădăcini" – pictură
23.03-4.04.2011

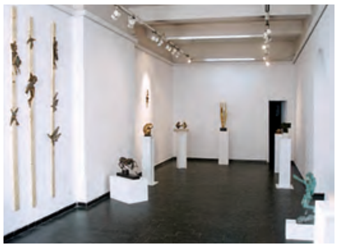
„Salon textile"– expoziție națională
6.04-3.05 2011
Curator: Maria Negreanu

Galeria „Simeza"
B-dul Magheru nr. 20, sector 1
Tel: 021/6597580
www.simeza.blogspot.com

Adrian Păunescu – „Cu și despre Adrian Păunescu"– desene
6.01-18.01.2011
Curator: Ștefan Antonescu

Mircea Roman, Francisc Chiuariu, Sorin Ienulescu – Pictură-sculptură
20.01-01.02.2011

„Bronz 2011"– expoziție de grup reunind 22 sculptori din București
3.02-15.02.2011
Curator: Luiza Barcan



Valeriu Semenescu – „Stâlpii" – sticlă 17.02-1.03.2011

Mariana Cîmpeanu, Oana Pavelescu, Elena Lupu – „Armonie în tradiție și natură" – pictură
3.03-15.03.2011
Curator: Oana Forgaci Pavelescu

Oana Pop – „Contemporary women" – pictură
17.03-29.03.2011

Alexandru Păsat – „Latențe" – sculptură și desen
31.03-12.04. 2011

Marijana și Relu Bițulescu – „Stairway to Heaven" – expoziție de grup, textile și pictură
14.04-27.04. 2011

„Gravură și sculptură" – salon de gravură si sculptură în lemn, artiști din București
28.04-10.05.2011
Curatori: Iuri Isar și Liviu Russu

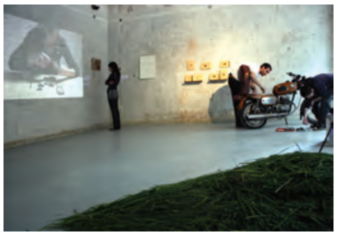
Atelier 35
Strada Șelari nr.13, sector 3, București
contact@atelier35.eu, www.atelier35.eu

Men - Lea Rasovszky
Curator: Silvia Saitoc
Vernisaj: 17 martie 2011

Trash made - Anna Kozova, Linda Ciharova & Jana Krovova
Vernisaj: 7 aprilie

Inventar mobil - Erin Tjin A Ton
Vernisaj: 12 mai

Heart full of wine - Oana Paula Vainer



Curator: Rainer Ganahl
Vernisaj: 17 mai

Galeria „Centrul Artelor Vizuale”
(Căminul Artei) parter/etaj, Str. Biserica Enei, nr 16 , Tel. 021- 312 67 66
www.uapr-pictura bucuresti.blogspot.com

„Abstract” – pictură
parter – etaj
10.01-29.01.2011
Curator: Liviu Nedelcu
„...Selecția operată dintre artiștii relevanți pentru acest condensat discurs despre avatarurile abstracționismului în arta românească postbelică, urmărește reconstruția unui traseu al recuperării esteticii modernismului – deja târziu, deja metisat de expresionism și deschis de subiectivismul gestual al abstracției lirice, prin aportul unor generații succesive, spre complexitatea și afișata impuritate specifică postmodernismului....”
(Alexandra Titu)

„Apă și foc” – expoziție de pictură a grupului „Ochi compus”
30.01-13.02.2011, parter.
Curator: George Moscal

Andrei Georgescu – „Emoții” – pictură
30.01-13.02.2011, etaj
Curator: Andrei Georgescu – www.abdreigeorgescu.com

Marius Burhan – „Identități formale” – pictură
14.02-28.02 2011, parter.

„Pictura chineză” – expoziție internațională de grup, pictură
14.02-28.02.2011, etaj
Curator: Marilena Preda Sânc

„Treisprezece” – expoziția de pictură organizată de Universitatea Națională de Arte București
1.03 -13.03.2011, parter și etaj.
Curator: Marcel Bunea

„Salonul Mic” – București – desen / pictură / sculptură / obiect / colaj / arte decorative / fotografie / instalație
16.03- 30.03.2011, parter și etaj.
Curator: Ionuț Theodor Barbu

Doru Luchian, Andrei Fărcășanu – „Plastic”, pictură / obiect / instalație / print 31.03-14.04.2011
Curatori: Doru Luchian și Andrei Fărcășanu

Felicia Ionescu – „Rota Fortunae” – pictură
15.04-29.04.2011, parter

„Scenografie și Arte” – expoziție de grup, scenografie / pictură / instalație – lansare de carte, organizată cu ocazia Quadrienalei de la Praga 2011
30.04-14.05. 2011, parter.
Curator: Anca Albani

BUZĂU

Galeriile de Artă „Ion Andreescu”
B-dul Nicolae Bălcescu, Bl.Crinul Alb, parter; Tel./Fax: 0238-435 415, e-mail: valeriu_susnea@yahoo.com

„Salonul anual” al artiștilor plastici din filiala UAP Buzău
17.02-15.03.2011

CLUJ

Galeria Veche
Str. Universității nr.1
Tel./ Fax. 0264-505 461, e-mail: interjudeteanaart@yahoo.com
www.art90.ro

CONSTANȚA

Pavilionul expozițional Mamaia, sala „Ion Nicodim”
Tel: 0724185963
e-mail: eusebiospanu@yahoo.com – filialaconstantauapr@yahoo.com

„Salonul de plastică mică” prima ediție
04.03-02.04.2011
„Sacrul în artă”, prima ediție, expoziție de grup a artiștilor plastici din filiala UAP Constanța
06.04-30.04.2011

CRAIOVA

Galeria „ARTA”
B-dul Unirii, nr. 16
Tel 0251 412 617
e-mail: http://www.uapcraiova.go.ro/

Mircea Cârtog și Elina Laukkarinen – pictură, grafică și fotografie
3.01.-15.01.2011

Salonul municipal Craiova 2011 – pictură, grafică, sculptură, foto, ceramică
Curatori: Florin Rogneanu și Cătălin Davidescu

„Marin Sorescu – pictorul” expoziție de pictură organizată de Muzeul de artă Craiova
16.02.-3.03.2011
Curator: Florin Rogneanu

„Victor Pârlac 75” – expoziție retrospectivă de pictură și grafică dedicată artistului, organizată de Muzeul de artă Craiova
04.03.-31.03.2011
Curator: Florin Rogneanu

George Voica, Alexandru Dina, Preda Florin – expoziție de grup, pictură
01.04.-15.04.2011
Cristian Dincă – expoziție de ceramică
16.04.-30.04.2011

DEVA

Galeria de Artă „Forma”
B-dul Decebal, Bl. 8, parter
Tel./Fax: 0254 - 234 048
e-mail: uapdeva@yahoo.com

„Salonul Artelor Vizuale Alba”
15.01-18.02.2011

GALAȚI

Galeriile de Artă UAP, Sala „Nicolae Mantu”
Str. Domnească, nr. 22
tel: 0236 471 881

Florian Doru Crihană și Nicolae Einhorn – „Curtea veche”
17.02-3.03.2011

GORJ

Galeriile Municipale de Artă
str. Traian nr. 27, Tg. Jiu
Tel: 0721 629 608

Ilina Schileru – „Portret de familie” – grafică
01.04-14.04.2011

IAȘI

Galeriile de artă „Tonitza”

Francisc Chiuariu, *Înger cu orhidee*

Str. Lăpuşneanu nr. 7-9
Tel: 0232 210 066
e-mail: office@uapiasi.ro;
uapiasi@gmail.com; www.uapiasi.ro

„Grup H", expoziţie de grup dedicată lunii iubirii: Dan Hatmanu, Miruna Haşegan, Teodor Haşegan, Cristina Hîrţescu, Raluca Hrenciuc, Daniela Huhurez, Ofelia Huţul
18.02-28.02.2011

Galeriile de Artă „Cupola"
Str. Cuza Vodă 2

„Painted performance" – Eugen Alupopanu, invitat: Adina Tofan Gion
10.03-20.03.2011

LUGOJ

Galeria ProArte
Str. Mocioni, nr. 3, Lugoj
Tel./Fax: 0356 451 380
Expoziţie de grup: Eugenia Olar, Laura Pokker, Silvia Bloch, Gabriel Visnyei, Constantin Onae, Stela Lie, George Frânculescu (Reşiţa), Eugen Dornescu (Sibiu), Mary Laura Ocnaru, Silvia Mihăiescu, Adina Miloş şi Florin Avram (Timişoara), precum şi Gerda Severin (Germania). Plus creaţiile regretaţilor Vladimir Streletz şi Gheorghe Reisz.
13.04-27.04.2011

ORADEA

Galeria de Arte Vizuale
Str. Republicii nr. 15
Tel. 0745 658 838
Eugenia Drăgoi – „Dialog cu ierarhiile superioare", pictură
14.02- 23.02.2011

PIATRA NEAMŢ

Galeria Lascăr Vorel
Piaţa Ştefan cel Mare nr. 15; Tel. 023 2115; www.uapneamt.ro; e-mail: contact@uapneamt.ro

PITEŞTI

Galeria de Artă „Metopa"
str. Piaţa Vasile Milea, nr. 4
Tel: 0348 807 744

„Autoportretul" – expoziţie de pictură, Ion Pantelie, Rozalia Bratu, Daniel Preduţ
Vernisaj 12.04.2011

PLOIEŞTI

Galeria de Artă
Piaţa Victoriei nr. 4
Tel: 0244 546 336

„Artiştii plastici din Bistriţa expun la Ploieşti", expoziţie de grup
09.02-23.03.2011

REŞIŢA

Galeria „Agora"
Bd. Republicii nr. 8,
Tel: 0255 22 84 79

„Mini Salon de Primăvară", prima ediţie
20.02-20.03.2011

SATU MARE

Galeria de Artă Nr.1
str. I.C. Brătianu, nr. 10
Tel: 0261 714 579;
e-mail: emunteanu@yahoo.com

Galeria de Artă Contemporană
Piaţa 25 Octombrie, nr. 3

Nicolae Pop – „Petale şi flori" – pictură
Vernisaj: 01.03.2011

SFÂNTU GHEORGHE

Spaţiul expoziţional „Subsol – Casa cu Arcade"
str. Libertăţii nr. 7, Tel: 0744 307 104
e-mail: damokos@yahoo.com

Imre Baasz şi Sandor Plugor, expoziţie de grafică de carte
aprilie- mai 2011

SIBIU

Galeria de Artă
str. Băii, nr 10; Tel. 0744 564 978
e-mail: office@tamaian-art-glass.ro

SUCEAVA

Galeria „Ion Irimescu"
str. Ciprian Porumbescu, nr.1
Tel. 0724 239 024
lucia_puscasu@yahoo.com

TÂRGU MUREŞ

Galeria de Artă
Palatul Culturii, parter
Tel./Fax: 0265 262 067
e-mail: uapr_tgm@yahoo.com;
ghemurvas23@yahoo.com

TÂRGU JIU

Galeriile Municipale de Artă
Str. Traian nr. 27, Tg. Jiu
Tel: 0721 629 608

Ilina Schileru – „Portret de familie" – grafică
01.04-14.04.2011

TIMIŞOARA

Galeria de Artă „Helios"
P-ţa Victoriei nr.6
Tel./Fax: 0256 492 202
http://uapt.cjtimis.ro; uapt@clicknet.ro

„Darul cerului" – expoziţie de grup: Silviu Oravitzan, Constantin Flondor, Onisim Colta, Doina Mihăilescu, Suzana Fântânariu, Bela Szakats, Constantin Răducan, Flora Răducan, Dan Palade, Andreea Flondor Palade, Ştefan Luigi Varga, Ştefan Călărăşanu, Ştefan Kelemen, Filip Petcu, Andreea Foanene, Delia şi Vlad Corban.
curator: Vlad Corban
ianuarie 2011

Elicondiu Daniel Iovan – „Cuib", expoziţie personală
Vernisaj: 21.04.2011

TULCEA

Galeriile de Artă
Str. Isaccei, Bl. M1
Tel. 0745 566 986
e-mail: poiatav@yahoo.fr

TURDA

Galeria 7+
Str. Libertăţii nr. 2
Tel: 0745 566 986
e-mail: alexandruart@yahoo.com

DROBETA TURNU SEVERIN

Galeria „Apolodor"
Str. Th. Costescu nr. 3
Tel. 0722 490 104
e-mail: cepesimariusdaniel@yahoo.com

VÂLCEA

Galeria de Artă „Artex"
str.Calea lui Traian nr.114, Bloc L, Centru-parter; Tel. 0721 246 707
e-mail: matei_ingrid@yahoo.com
http://www.uapvalcea.ro/

„Salonul artiştilor fotografi vâlceni"– fotografie
11.01-10.02.2011

GALERII DE ARTĂ PARTICULARE DIN ROMÂNIA

BUCUREŞTI

ANAID ART GALLERY
str. Slobozia, nr. 34
www.anaidart.ro ;Tel. 021 3371187

Mihai Florea – „Eye Candy"
10. 02-5.03.2011

Alexandru Rădvan – „Christ"
Expoziţia chestionează dimensiunea umană a divinului. Christos – Omul ne este redat de Alexandru Rădvan în toată umanitatea sa. Rădvan nu contestă existenţa lui Christos sau dimensiunea lui divină, ci pune în discuţie contextul actual în care Christos, Fiul lui Dumnezeu, este perceput şi înţeles de către oamenii secolului XXI.
Curator: Diana Dochia
07.04-07.05.2011

AnnArt Gallery
Galerie de artă şi Casă de licitaţie
str Mahatma Ghandi 1 (Kiseleff)
www.annartgallery.ro
Program de vizitare: Luni –Vineri - 15-20; Sambata 12-20

Ilfoveanu: Desene 2008 – 2011
14.05-17.08.2011

ATELIER 030202
str. Sfânta Vineri nr. 11
www.atelier030202.blogspot.com

Simona Vilău – „Desert Lane"
Expozitia prezintă desene şi picturi de jurnal, gândite ca niste ficţiuni ale lucrurilor care „sunt" sau care „se întâmplă". Fără scop „estic"(geografic) sau „estetic" (frumos), ele sunt un traseu cu borne vizuale, iar lupa ce se aşază peste îndeamnă la sentimente contradictorii.
Curator: Alexandru Davidian
24.03-12.04.2011

Irina Tănase – „The White Room"
Un rafinat son interior, cu o construcţie la limita dintre hiperfigurativ şi plonjarea în oniric, se revelează în „The White Room", noul album vizual al Irinei Tănase, unul cu afinităţi de baladă pop-rock, într-un baldachin în care pulsează fragmente de viaţă trăită şi viaţă visată.
Curator: Dan Mircea Cipariu
14.04-03.05.2011

THE ARK
Str. Şoseaua Uranus, nr 150
www.theark.ro

„Arta şi mirosul ei – Pour Femme by Dorin Negrău"
Expun artiştii: Liviu Bora, Dragoş Burlacu, Francisc Chiuariu, Cristi Gaspar, Florin Ghioca, Gabriel Ghizdavu, Lucian Muntean, Vasile Pop Negreşteanu, Ionel Onofras, Cătălin Precup, Justinian Scărlătescu, Gabi Stamate, Aurel Tar, Mirela Trăistaru, Daniel Tufiş.
02.03-30.03.2011

Anticariat Curtea Veche
Str. Franceză nr. 54

Roxana Trestioreanu – „Jurnal"
21.02-08.04.2011

Silvia Cambir (1924-2007) – expoziţie retrospectivă
12.04-14.05.2011

H'ART
Str. C.A. Rosetti nr. 25, et. 5
www.hartgallery.ro

Nicolae Comănescu – „Praf şi Pulbere" – pictură – tehnică mixtă
Vernisaj: 10.02.2011

Florin Ciulache – „Oeconomica" – pictură
18.03.2011

Galeria POSIBILĂ
Str. Popa Petre nr. 6
www.posibila.ro

Ştefan Câlţia – „Ceşti cu plante de pe deal" – pictură pe obiecte
Expoziţia reuneşte peste optzeci de obiecte de porţelan create de Ştefan Câlţia în ultimii doi ani.
06.11.2010-29.01.2011

„Bound to art" – expoziţie organizată la Institutul Cultural Român – Londra
Curator: Matei Câlţia
13.04-12.05.2011

„Atelier #0" – expoziţie de grup organizată impreună cu Universitatea Naţionala de Arte Bucureşti
Curatori: Dan Angelescu şi Alexandra Croitoru
12-15.05.2011

418 GALLERY
Intrarea Armaşului nr. 12, et. 2
www.418gallery.com

Anca Bodea – „Nocturne" – pictură
16.11.2010 - martie 2011

IVAN GALLERY
Str. Dr. Dimitrie Grecescu nr.13,
Tel: 0721 261 242
info@ivangallery.com
www.ivangallery.com

„Instalează-te" – Eduard Gabia & Justin Baroncea T2+
28.03-30.04.2011

MORA
Str. Grigore Mora nr. 39
www.fundatiamora.org

Aneli Munteanu – „Titled"
04.02-19.02.2011

PAVILION UNICREDIT
Şos. Nicolae Titulescu nr. 1 (Piaţa Victoriei)
www.pavilionunicredit.org

„Just do it. Biopolitical Branding"
Freee (UK), Center for Tactical Magic (US), Foundland (NL), Metahaven (NL), Biroul de Cercetări Melodramatice (RO).
10.03-22.05.2011

„Utopia of exotic"
Kristoffer Ardena (ES/PH), Tania Bruguera (CU), Lado Darakhvelidze (GE / NL), gold extra (A), Hong-An Truong (US), Yoshinori Niwa (JP), Saviana Stanescu (RO/US).
09.12.2010-27.02.2011

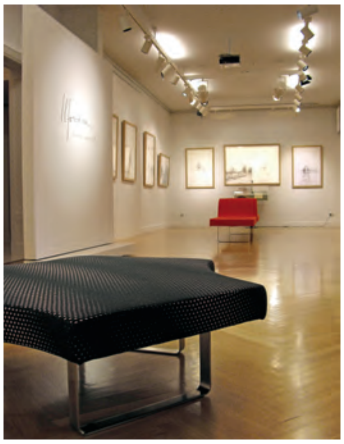
RECYCLE NEST
Str. Icoanei nr. 17
www.recyclenest.ro
Mircea Roman – sculptură şi desen
01.02-15.03.2011

„Toată făptura să laude pe Domnul" – Paul Gherasim şi Ion Grigorescu
Obiectele expuse sunt martorii unor generaţii anonime de creatori ai imaginii şi ai cuvântului, ferite de emfaza demiurgică a artistului cunoscut.
Vernisaj:28.04.2011

UNA GALERIA
Str. G-ral Budişteanu nr. 10
http://unagaleria.blogspot.com/

„Caverne" – Alexandru Antik şi Alexandru Patatics
11.04-14.04.2011

Ilfoveanu: Desene 2008 – 2011 la AnnArt Gallery



O selecţie impresionantă de peste 100 de desene întâmpină vizitatorul în cel mai nou spaţiu expoziţional din Bucureşti, la galeria de artă contemporană AnnArt.
Lucrările au fost alese de artist şi au fost rânduite în cateva serii tematice: Banchetul, Rădeşti, Piţigaia, Grădina. Pe hârtie manuală sau pe hârtie patinată, optim luminate pe simezele discret conturate ale celor trei săli de expunere, desenele reunesc, în linia delicată sau fermă a creionului, motive de referinţă din creaţia lui Ilfoveanu – Moscoforul sau Anabasis, Bărbatul şi Femeia ludic şi blând însoţiţi de Păun şi de Melc sau de Libelulă, satul argeşean cu răchite noduroase şi ierburi ale liniştii şi neliniştii existenţiale.
Catalogul, în concepţia grafică originală a lui Nicu Ilfoveanu, cuprinde integrala desenelor cu un cuvânt introductiv semnat de criticul de artă Aurelia Mocanu. Expoziţia este deschisă pentru public până pe 17 august. AnnArt este un spaţiu ce oferă condiţii cu totul remarcabile de expunere, tehnologia de ultimă generaţie şi designul contemporan fiind armonios integrate în corpul unei case de patrimoniu, în stil neoromânesc, situată în zona Arcului de Triumf.

AnnArt Gallery I Galerie de artă şi Casa de licitaţie I str. Mahatma Ghandi 1 (Kiseleff)
Program de vizitare: Luni –Vineri: 15-20; Sâmbătă: 12-20.
www.annartgallery.ro

„Hemeneutica sculpturii abstracte”
Explorări culturologice ale creației lui Constantin Brâncuși și Paul Neagu.
Cinci conferințe: dr. Matei Stîrcea-Crăciun
24.03.2011

LC FOUNDATION – Centru de Artă Contemporană
Calea Victoriei nr. 25, etaj 1,
contact@lcfoundation.ro
www.lcfoundation.ro

„Întâlniri cu Desene / Fresh Drawings 2006 -2010”
Artiști: Maria Be, Lea Rasovszky, Alexandru Rădvan, David Șandor & Alexandra Baciu (artist invitat)
Curator: Simona Vilău
18.03-14.04.2011

VICTORIA ART CENTER
Calea Victoriei nr. 12 C

„Corpul supravegheat / Body under surveillance”
expoziție de grup, curator, Petru Lucaci.
09.03-09.04.2011

„Celălalt“ corp/ The „Other” Body –
expoziție de grup, curator: Petru Lucaci
04.05.-24.05.2011

„Essl Art Award CEE 2011”
1.06.-30.06. 2011

CLUJ-NAPOCA

FABRICA DE PENSULE spațiu de artă contemporană
str. Henri Barbusse 59-61; Tel: 0725 530 105, corina@fabricadepensule.ro
www.fabricadepensule.ro

Galeria SABOT (et. II)
www.galeria-sabot.ro
„Miraj” – Lukasz Jastrubczak
01.04 - 04.05 2011

Plan B (et. III)
www.plan-b.ro
„Momentul 0” – Victor Ciato
25.02-16.04.2011

LAIKA (et. IV)
„Full Moon” – Mircea Suciu
25.02-25.04.2011

ZMART (et. III)
www.zmartgallery.com
„Acasă“ – Călina Hiriza
25.02- 31.03.2011

TIMIȘOARA

Galeria CALINA
str. Mărășești nr. 1-3
www.calina.ro

Carmen Acsinte – „Cometa”
28.02-30.03.2011

George Ciora – „Atelier Antropomorfoze”
24.02-23.03.2011

Teodor Moraru – „Fragmente” – pictură
04.04-05.05.2011

ORADEA

Visual Kontakt
str. Albacului nr 54
www.visualkontakt.ro; Telefon: 0040745205729; birou@visualkontakt.ro

„Despre decoupage – reggeli ujság“
Vernisaj 15.04.2011

GALERII DE ARTĂ ROMÂNEȘTI ÎN EUROPA ȘI SUA

GERMANIA

GALERIA PLAN B
Heidestrasse 50, 10557, Berlin
www.plan-b.ro

„Variation in the spirit of the Tang system” – Victor Ciato
15.04-03.05 2011

„When History Comes Knocking: Romanian Art from the 80s and 90s in close up”
03.12 2010-19.02.2011

JECZA & ROSS GALLERY
Friedrichstrasse 23 B, 70174, Stuttgart
Str. Calea Martirilor nr. 51-45 300774, Timișoara, România
www.jeczagallery.com

„Vienna Fair 2011”
Artiști: Paul Neagu, Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan, Molnar Zoltan, Mădălina Lazăr
11.05-15.05 2011

STATELE UNITE ALE AMERICII

ANA CRISTEA GALLERY
521 West 26th Street , New York, NY, 10001
www.anacristeagallery.com

Răzvan Boar, Christian Schoeler, Alexander Tinei & George Young
07.04-14.05 2011

SLAG GALLERY
531 WEST 25 ST, Ground 10, NY 10001
http://slaggallery.com

„Ubiquitous” – Janos Stone, Lucy Kim
12.04 – 10.05.2011

„Absent Present” – Naomi Safran-Hon
24.02 – 09 – 04.2011

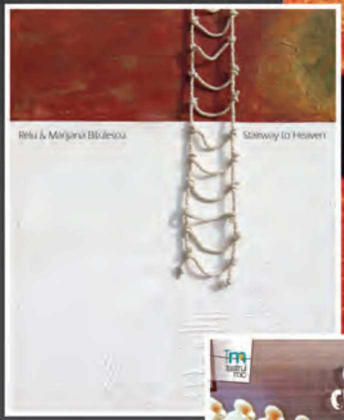
MIHAI NICODIM GALLERY
3143 S. La Cienega Blvd, Unit B, Los Angeles, CA 90016
Entrance on Blackwelder
http://nicodimgallery.com/
info@nicodimgallery.com

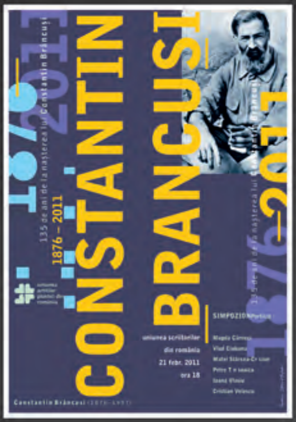
„Critique on How Temples Move Faster Than Their Shadows” – Alex Mirutziu
11.12. 2010-04.02 2011

Marc Bijl, Iris van Dongen and Martin Skauen
12.02-26.03.2011

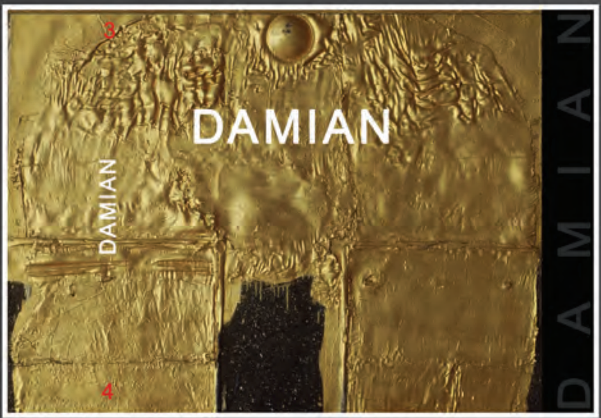
intelCAD
PUBLIMED

Pentru că frumuseţea unei reproduceri stă în acurateţea cu care sunt redate culorile





- *albume de artă*
- *afişe*
- *invitaţii*
- *materiale de promovare pentru expoziţii, spectacole, lansări de filme şi alte evenimente speciale*



www.intelcadpublimed.ro

Atunci când arta întâlneşte tiparul

EXPOZIŢII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN ÎN STRĂINĂTATE

ICR BERLIN
www.rki-berlin.de

Viviana Checchia şi Eleonora Farina – „Twist (Ţuică – Tusovka)"
Proiect interdisciplinar, prezintă noile direcţii ale artelor plastice din Europa de Est, cu accent pe România şi Slovacia. Un alt mod de a înţelege realitatea, cultura şi estetica, într-un fel complex.
Curatori: Viviana Checchia (Slovacia), Eleonora Farina (România).
17.03-24.03.2011

ICR BRUXELLES
www.crib.mae.ro

Mona Vătămanu şi Florin Tudor – „Va fi speranţă"
Expoziţia este organizată de galeria D& T.Project; artiştii lucrează împreună din anul 2000. Formele lor de expresie artistică sunt de o mare diversitate: film, fotografie, pictură, teatru.
17.03-7.05.2011

ICR BUDAPESTA
www.icr.ro/budapesta

Andras Bordi – „Portret în acuarelă"
Expoziţia cuprinde aproximativ 40 de lucrări de expresie în acuarelă, din colecţia familiei artistului.
Vernisaj: 17.02.2011

„Cioran în realitatea imediată"
Expoziţia îşi propune reflectarea aparatului filozofic cioranian din perspectiva obiectelor şi a simbolurilor înconjuratoare pe baza cărora filozoful român şi-a construit de cele mai multe ori raţionamentele.
Film documentar **„Apocalipsa după Cioran" –** de Gabriel Liiceanu şi Sorin Ilieşiu
Vernisaj: 06.04.2011

„Icoana pe sticlă... timp de credinţă în spaţiul Transilvaniei"
Expoziţie românească de excepţie care prezintă 33 de icoane pe sticlă de secol XIX din tezaurul României oferite spre expunere de Muzeul Astra din Sibiu
19.04 - 30.05.2011

ICR LISABONA
www.icr.ro/lisabona

Silvia Pintilie – „Interactive ShredsVisual Solutions For Portrait Reconfigurations"
22.01- 20.02.2011

„Lisabona în viziunea unor artişti fotografi din România / Şcoala de Poetică Fotografică Francisc Mraz"
expoziţie de fotografie
03.03 -21.03.2011

„Culorile timpului – Arta Sinagogală în Moldova"
expoziţie foto-documentară
21.03-31.03.2011

ICR LONDRA
www.icr-london.co.uk

„Caves" – curatorii şi artiştii români Cătălin Partenie, Erwin Kessler, Alexandru Antik şi Alexandru Patatics
14.02-17.02.2011

„Bound to art"
Curator: Matei Câlţia
13.04-12.05.2011

ICR MADRID
www.icr.ro/madrid

„JustMad2" – Târg de artă contemporană de la Madrid, Galeria Sabot.
ICR Madrid sprijină participarea lui Alex Mirutziu cu lucrarea „Tears are Precious" (fotografie, desen, video). Galeria din Cluj participă alături de alte câteva zeci de galerii internaţionale, printr-un stand ce va găzdui lucrările artistului.
17-20.02.2011

ICR NEW YORK
www.icr.ro/new-york

„Land distribution"
expoziţie Mona Vătămanu şi Florin Tudor la Galeria Lombard Freid Projects din New York
07.01-12.02.2011

„Covoarele tradiţionale maramureşene" ale Victoriei Berbecaru şi „covorul zburător" al lui Mircea Cantor la Washington, D.C.
28.03-15.04.2011

Ioana Nemeş – „Artist Talk"
Vernisaj: 19.04.2011

„I Am Not Legend" – banda desenată românească la New York
10.05-30.06.2011

ICR PARIS
www.icr.ro/paris

„Peisaje interioare" – Bogdan Gârbovan, fotografie, Michele Bressan, video
02.02 - 30.03.2011

„Neajunsul de a te fi născut?" – explorarea gândirii lui Cioran prin intermediul fotografiilor
Fotografi: Francisc Mraz, Gyuri Ilinca, Raul Tanislav, Silviu Pavel, Andrei Contiu
Curatori: Katia Dănilă şi Francisc Mraz
04.04-27.05.2011

ICR PRAGA
www.icr.ro/praga

ICR ROMA
www.accadromania.it

„Jazz Art" – pictură, sculptură şi muzică jazz
expoziţie internaţională cu interludii pianistice
14.01-06.02.2011

„Horia Bernea şi Cetatea Eternă" – expoziţie comemorativă
20.01-10.02.2011

Octavian Cosman – „Sub semnul Soarelui Dublu"
expoziţie de pictură
18.02-04.03.2011

ICR STOCKHOLM
www.icr.ro/stockholm

„Ultima şansă! Image at Work"
Artişti participanţi: Matei Bejenaru, Geta Brătescu, Claire Fontaine, Kajsa Dahlberg, Saskia Holmkvist, Ken Jacobs, Björn Lövin, Maria Ruido, Jiri Skala, Tamas St.Auby, Rasa Todosijevic şi Claudia Ulisses.
Curator: Helena Holmberg
26.10.2010-18.02.2011

Ken Jakobs – „TIMES SQUARED"
performance al regizorului american de film experimental la Moderna Museet
15.01.2011

Club Electro Putere (CEP) din Craiova – invitat la târgul alternativ de artă Supermarket 2011, dedicat prezentării spaţiilor şi proiectelor iniţiate de artişti, reprezentat de cei doi membri fondatori, Adrian Bojenoiu şi Alexandru Niculescu. www.supermarketartfair.com
18.02.-20.02.2011

Francisc Marz – „Sufletul intim al Bucureştiului" – fotografie
Vernisaj:14.03.2011

„Expanding the notion of public art"
Participanţi: BAC – Visby, consonni – Bilbao, Mossutställningar – Stockholm, Situations – University of the West of England Bristol, SKOR Foundation for Art and Public Domain – Amsterdam şi Vector – Iaşi
Proiectul ENPAP a fost lansat în mai 2010 de către cele şase instituţii mai sus menţionate, care au în comun interesul de a extinde ideea de artă în spaţiul public. România este singura ţară din regiune reprezentată în această reţea, prin intermediul Asociaţiei Vector. (www.periferic.org).
Vernisaj: 29.03.2011

ICR TEL-AVIV
www.icr.ro/tel-aviv

Arie Berkowits – „Semne din natură"
expoziţie de pictură
01.03-25.05.2011

ICR VARŞOVIA
www.icr.ro/varsovia

Mihai Stănescu
expoziţie de caricatură
15.03 - 03.05.2011

ICR VENEŢIA
www.icr.ro/venetia

„Pictează misterele Veneţiei"
workshop interactiv
01.03 - 8.03.2011
„Arte Laguna" – seară de gală şi ceremonia de premiere a câştigătorilor celui de-al V-lea Premiu Internaţional „Arte Laguna".
Vernisaj: 12.03.2011

ICR VIENA
www.icr.ro/venetia

Zanga „LINK – Galerii comunicante"
Program anual de mobilitate intergalerii pentru curatori tineri şi artişti plastici emergenţi din Austria şi România
09.03-26.03.2011

„Cursă lungă pentru MEMORIES OF NOW" - Daniel Dorobanţu şi Michaela Konrad
în programul secţiunii DEEP SPACE al Ars Electronica Center
05.03.2011

oferte

reducere 20% la noul album: **BUCUREŞTIUL ASCUNS**
pentru achiziţionarea de la redacţie

reducere 10% pentru albumele cumpărate direct de la sediul igloo*:
AVANTAJ: Reducerile se cumulează.
(ex. 20% pt igloostudent + 10% cumpărare de de la sediu = 30%)

Pentru oferta editorială completă **igloo**media, abonamente şi comenzi online, vizitaţi-ne pe: **www.igloo.ro**

*Str. Brezoianu nr. 4, et. 1, sect. 5, Bucureşti

abonamentul la revista **igloo**habitat&arhitectură
se face pe un an calendaristic, 10 numere
(numerele de revistă din iulie/august şi decembrie/ianuarie sunt duble).
la comenzile peste 45 lei suportăm costurile de expediere prin poştă
la comenzile sub 45 lei se adaugă taxa de expediere prin poştă
la solicitarea beneficiarului, se poate efectua expediere prin curier, pe cheltuiala destinatarului

---

www.igloo.ro

☐ abonament igloostudent // preţ **90 lei** // cu expediere prin poştă la orice adresă din ţară, se beneficiază de discount 20% pentru orice alt album igloomedia achiziţionat în perioada abonamentului.

☐ abonament **igloo**standard // preţ **105 lei** // cu expediere prin poştă la orice adresă din ţară

☐ abonament iglooclub // preţ **115 lei** // cu expediere prin poştă la orice adresă din ţară, se beneficiază de discount 30% pentru orice alt album **igloo**media achiziţionat în perioada abonamentului.

nume, prenume
firma
cod fiscal
adresa:
strada *nr.* *bl.*
sc. *ap.* *judeţ/sector*
localitate *cod poştal*
telefon *e-mail*

Adresa pentru expedierea talonului:
IGLOO MEDIA SRL
Str. Brezoianu nr. 4, et. 1, sect. 5, cod 050023, Bucureşti

Pentru orice alte informaţii, ne puteţi contacta la: tel: 0213134118 // fax: 0213134118 // mobil: 0747045885 / 0720697591
Email: dan.minca@igloo.ro / abonamente@igloo.ro

Pentru plata în cont: IGLOO MEDIA SRL - CUI RO 150466685
cod IBAN: RO68 BPOS 7490 6606 707R ON01 - BANC POST

COLECȚIA **igloo**books

COLECȚIA **igloo**best

COLECȚIA **avpi**

COLECȚIA **igloo**profil

COLECȚIA **igloo**patrimoniu

COLECȚIA **igloo**art

NOU

NOU

stoc EPUIZAT

NOU

stoc EPUIZAT

NOU

stoc EPUIZAT

stoc EPUIZAT

- ☐ **Anuala de Arhitectură 2010** / 160 pagini, 33 lei
- ☐ **Anuala de Arhitectură 2009** / 164 pagini, 50 lei
- ☐ **Anuala de Arhitectură 2008** / 180 pagini, 45 lei
- ☐ **Stuf. Tradițional înseamnă modern** / 2008, 120 pagini, 40 lei

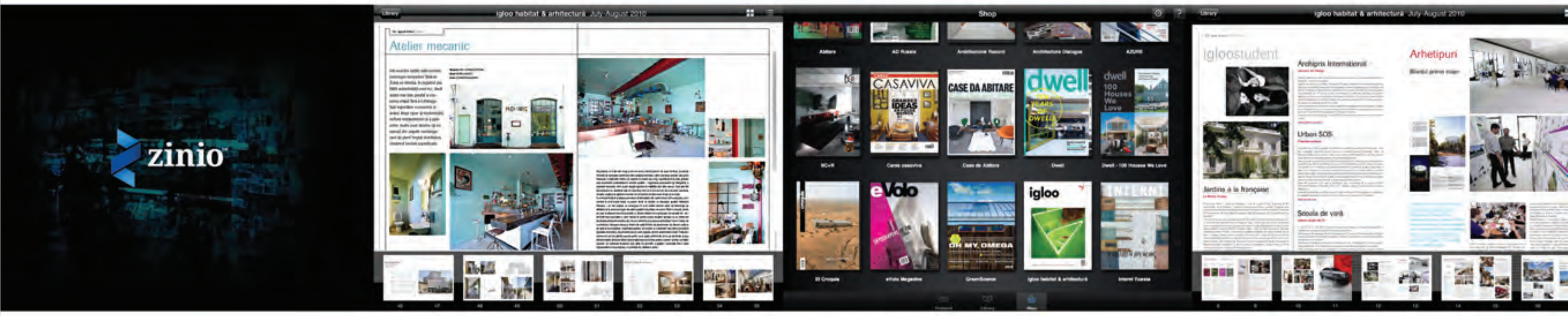
- ☐ **CASE din România 3** / 2010, 200 pagini, 45 lei
- ☐ **HOTELURI din România** / 2010, 154 pagini, 45 lei
- ☐ **CASE din România 2** / 2008, 170 pagini, 45 lei
- ☐ **BIROURI din România** / 2008, 178 pagini, 45 lei
- ☐ **INTERIOARE din România 2** / 2011, 174 pagini / 45 lei
- ☐ **INTERIOARE din România** / 2007, 174 pagini / stoc epuizat
- ☐ **CASE din România** / 2007, 196 pagini / stoc epuizat

- ☐ **14 birouri de arhitectură ≤ 40** / 2010, 210 pagini, 23 lei
- ☐ **13 birouri de arhitectură din România** / 2008, 226 pagini, 45 lei
- ☐ **Design Hotels** / 2007, 228 pagini, 40 lei
- ☐ **Arhitecți din străinătate** / 2006, 170 pagini, 40 lei
- ☐ **Arhitecți din România** / 2005, 162 pagini / 35 lei

- ☐ **RADU TEACĂ. Proiecte 1990-2010** / 2010, 336 pagini, 90 lei
- ☐ **DORIN ȘTEFAN. Carte de bucate de arhitectură** / 2009, 576 pagini, 150 lei
- ☐ **LIVIU CIULEI. Cu gânduri și cu imagini** / 2009, 336 pagini, 120 lei
- ☐ **ÁLVARO SIZA. 54 de PROIECTE.** Album monografic / 2008, 354 pagini, stoc epuizat

- ☐ **Bucureștiul Ascuns.** Fișe pentru o radiografie urbană / 2011, 280 pagini, 30 lei
- ☐ **STUF. Case tradiționale din Delta Dunării** / 2008, 192 pagini, 100 lei
- ☐ **KASTELLO. Palate ale rromilor din România** / 2008, 200 pagini, 80 lei
- ☐ **HAȚEG. Țara bisericilor de piatră** / 2007, 208 pagini, 70 lei
- ☐ **Kombinat. Ruine industriale ale Epocii de Aur** / 2007, 198 pagini, 70 lei
- ☐ **Cule. Case boierești fortificate din România** / 2006, 192 pagini / stoc epuizat

- ☐ **SoNoRo – Imaging music** / 2008, 178 pagini, 70 lei
- ☐ **RAUL EGON LEBEL. Un secol de culoare** / 2007, 176 pagini, stoc epuizat

editura **igloo**media
arhitectură design patrimoniu

igloodigital